

ESTUDOS DO GÓTICO



ORGANIZAÇÃO:

APARECIDO DONIZETI ROSSI, CLÁUDIO ZANINI,
FERNANDO MONTEIRO DE BARROS E JÚLIO FRANÇA

Estudos do Gótico



Organização:

Aparecido Donizeti Rossi
Cláudio Zanini
Fernando Monteiro de Barros
Júlio França

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro
2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Aparecido Donizeti Rossi

Cláudio Zanini

Fernando Monteiro de Barros

Júlio França

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-15-8

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – p. 5

Aparecido Donizeti Rossi; Cláudio Zanini; Fernando Monteiro de Barros; Júlio França

A MAQUINARIA GÓTICA NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO DO SÉCULO XIX:
THÉOPHILE GAUTIER E VILLIERS DE L'ISLE-ADAM – p. 8

Amanda da Silveira Assenza Fratucci

OS HORRORES DA PERSEGUIÇÃO NO GÓTICO FEMININO DE ANN RADCLIFFE E
ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO – p. 27

Ana Paula A. dos Santos

“O QUE ME ATERRORIZOU ATERRORIZARÁ OUTROS”: MARY SHELLEY E A
MONSTRUOSIDADE FEMININA – p. 44

Ana Letícia Barbosa de Faria Gonçalves; Aparecido Donizete Rossi

BELLE ÉPOQUE NOIR: CORPOS DOENTES, CORPOS GROTESCOS – p. 61

Daniel Augusto P. Silva

O SAGRADO E O PROFANO: ELEMENTOS GÓTICOS NO CONTO “O LADRÃO”, DE
GRACILIANO RAMOS – p. 84

Erick Bernardes

A QUEM PERTENCE O FEMININO DO GÓTICO? – p. 99

Guilherme Copati

SEGREDOS E TERRORES DA CASA: A ESPACIALIDADE GÓTICA EM AS MINAS DE
PRATA, DE JOSÉ DE ALENCAR – p. 127

Marina Sena

OS SONS DO MARTÍRIO E DA MORTE EM “THE PIT AND THE PENDULUM”, DE
EDGAR ALLAN POE – p. 149

Marluce Faria de Melo e Souza

VILÕES GÓTICOS OU LIBERTINOS SÁDICOS: A SEXUALIDADE VIOLENTA EM OS 120
DIAS DE SODOMA – p. 165

Nicole Ayres Luz

ESPELHANDO MÁSCARAS DE CICATRIZES – p. 192

Vinicius Lucas de Souza

APRESENTAÇÃO

Aparecido Donizeti Rossi (UNESP- Assis)

Cláudio Zanini (UFCSPA)

Fernando Monteiro de Barros (UERJ)

Júlio França(UERJ)

Os dez artigos que integram este volume refletem o quão disseminado na literatura e na cultura ocidentais está o Gótico, o estilo literário consolidado pelo romance inglês *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, publicado pela primeira vez em 1764, que pegou emprestado o nome da estética arquitetônica e artística da Baixa Idade Média europeia.

Dando continuidade à crise da modernidade já anteriormente sintomatizada pelo Maneirismo e pelo Barroco, o Gótico literário do século XVIII opera uma presentificação do sombrio que subjaz o discurso triunfante da razão, do cientificismo e do advento da democracia no cenário do ocidente. A temática do duplo, bastante frequente nas narrativas góticas, como “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, e *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, verifica-se na própria natureza do texto gótico, caracterizado por um discurso ambivalente que encena narrativas de entretenimento – o medo como prazer estético – e, ao mesmo tempo, transmite em seu bojo uma visão séria e desencantada da experiência moderna.

O que é recalcado pela matriz iluminista revela-se, no Gótico, enquanto monstruosidade e fantasmagoria: as pulsões do inconsciente, o universo daimônico do Id, a natureza enquanto noite arcaica, a história enquanto tradição. A textualidade gótica jamais é denotativa – os signos que nela pululam são sempre metáforas de um *au-delà*, operando em diapasão simbólico ou alegórico que ratificam a máxima de que as coisas, por vezes, não são o que parecem ser à primeira vista. Esta camada discursiva mais profunda dos textos góticos foi frequentemente obliterada pela crítica e historiografia literárias, que viram no gênero um mero entretenimento que não deveria ser levado a sério.

Elemento precípua da modernidade, o Gótico em sua vertente literária se espalhou, de fato, para além das fronteiras do mundo anglo-saxão onde surgiu e, como se sabe, transcendeu seu médium de origem e adaptou-se às narrativas da era do cinema e da televisão. O mundo das imagens do palco contemporâneo se encharca da fanopeia goticista. Filósofos como Karl Marx e Walter Benjamin apontaram para o caráter de fantasmagoria que reveste as mercadorias da sociedade capitalista. Esta presença tentacular do Gótico manifesta-se, neste volume, em artigos que tratam de textos tanto da literatura francesa quanto da literatura brasileira, textos tanto do século XIX quanto do século XX, textos tanto literários quanto paraliterários, textos tanto pertencentes ao cânone da literatura quanto da cultura de massa.

O Gótico se apresenta para além das fronteiras das ilhas britânicas nos capítulos de Nicole Ayres Luz, sobre a clausura e a monstruosidade no romance *Os 120 dias de Sodoma* (1785), do Marquês de Sade, e Amanda da Silveira Assenza Fratucci, acerca das narrativas de Théophile Gautier e Villiers de L'Isle-Adam, que evidenciam os traços dessa estética na literatura francesa, o que também faz Daniel Augusto P. Silva, ao discorrer sobre o grotesco nas obras decadentes de J.-K. Huysmans e Catulle Mendès. No mesmo texto, o autor estabelece relações de analogia com obras de Medeiros e Albuquerque e Gonzaga Duque, o que ilustra a presença do Gótico também na literatura *fin-de-siècle* de nosso país.

O Gótico brasileiro, que conjuga avatares dessa tradição literária a elementos da cor local, como o cenário e os personagens, é tema também dos textos de Erick Bernardes, sobre um conto esquecido de Graciliano Ramos escrito em 1915, "O ladrão"; de Marina Sena, sobre *As Minas de Prata*, de José de Alencar; e Ana Paula A. dos Santos, sobre o romance *D. Narcisa de Vilar*, de Ana Luísa de Azevedo Castro, de 1859, em cotejo com a narrativa *A Sicilian Romance*, de Ann Radcliffe, em que explora as questões do chamado Gótico feminino.

As questões de gênero são problematizadas ainda por Guilherme Copati, que aborda o Gótico feminino à luz da teoria *queer* no romance *Alias Grace*, da escritora canadense contemporânea Margaret Atwood. Já Marluce Faria de Melo e Souza também aborda um autor do continente norte-

americano em seu texto, o mais do que consagrado Edgar Allan Poe, um dos nomes centrais do *American Gothic*; enquanto que a contemporaneidade do Gótico é abordada pelo vetor da intermedialidade no texto de Vinicius Lucas de Souza, sobre a série *Harry Potter* e a questão do duplo, bem como no texto de Ana Letícia Barbosa de Faria Gonçalves e Aparecido Donizete Rossi, que também tematiza as questões de gênero, ao tratar da monstruosidade feminina na releitura contemporânea do romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, na série de tv *Penny Dreadful* (2014-2016).

Acreditamos que este livro, pela pluralidade e relevância das abordagens do Gótico, venha a somar como importante contribuição dos estudos dessa literatura no cenário acadêmico brasileiro atual.

A MAQUINARIA GÓTICA NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO DO SÉCULO XIX: THÉOPHILE GAUTIER E VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Amanda da Silveira Assenza Fratucci*

RESUMO: O conto fantástico é uma das produções mais características da narrativa no século XIX. Ele nasce como modalidade literária no início do século no Romantismo alemão, com a intenção de representar o mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação humana, conferindo a ela uma importância maior do que a da razão e realidade. Porém, antes disso, já na segunda metade do século XVIII, o romance gótico na Inglaterra havia explorado temas e ambientes que serviriam de base ao fantástico. Assim, o que se objetiva aqui é verificar a influência da literatura gótica em dois textos fantásticos do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; gótico; fantástico.

ABSTRACT: The fantastic tale is one of the most characteristic productions of the narrative in the nineteenth century. It was born as a literary modality at the beginning of the century in German Romanticism, with the intention of representing the inner and subjective world of the mind, of the human imagination, giving it a greater importance than that of reason and reality. But before that, by the second half of the eighteenth century, the Gothic novel in England had explored themes and environments that would serve as the basis for the fantastic. Thus, what is aimed here is to verify the influence of Gothic literature in two fantastic texts of the nineteenth century.

KEYWORDS: Romanticism; gothic; fantastic.

A literatura gótica tem sua data de início marcada pela publicação do romance *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764. Modalidade literária que surgiu na Inglaterra como reação a um excessivo racionalismo, o gótico trabalha com o sobrenatural maligno, o horrível, o insano e o demoníaco, categorias que o mundo racional dos iluministas havia pretendido relegar ao esquecimento. O gótico surge então para perturbar a

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Paulista – FCLAr UNESP.

superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa (cf. Vasconcelos, 2002, p. 122).

Para Ariovaldo José Vidal, em sua apresentação ao romance que inaugurou o a modalidade, uma definição de gótico deve começar apresentando um elemento inerente a qualquer texto literário que assim se assuma:

o antiquíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor do que à realidade), com todas as suas misteriosas salas, quadros que mudam de figura, objetos sinistros, barulhos inexplicáveis, corredores sombrios, escadas labirínticas, adegas e subterrâneos que guardam mortos-vivos, além de fantasmas que insistem em visitar os novos inquilinos. Tudo isso emoldurado pelo vento da noite e pelas sombras que habitam o grande jardim da propriedade. (Vidal, 1996, p. 8)

O castelo assume, portanto, uma importância vital em textos góticos. Será nesse cenário que as histórias de fantasmas, vampiros, monstros, bruxas e demônios se desenvolverão.

Vidal acrescenta, ainda, que uma história gótica é feita de “peripécias que se sucedem em lances dramáticos: suspense, medo, terror, castigos cruéis, mortes pavorosas etc.” (Vidal, 1996, p. 8).

Sandra Guardini Vasconcelos aponta em sua oitava das *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (2002) uma maquinaria gótica, ou seja, um conjunto de elementos característicos da literatura gótica: o espaço insólito (castelos, prisões, abadias, cemitérios) normalmente estrangeiro (ligação com o exótico e o desconhecido), o retorno à Idade Média, o medo, o horror (imagem estática paralisante), o terror (efeito causado pelo suspense, pelo medo; gera uma reação) e, finalmente, a psicologia do medo. A psicologia do medo, segundo a autora, diz respeito a

experiências emocionais que perturbam o senso de realidade e distorcem a percepção e a perspectiva. Em situações de isolamento social, a personagem experimenta distorções de sua sensibilidade, questiona o ‘real’ e busca na natureza, [...] abrigo e refúgio. (Vasconcelos, 2002, p. 127)

As contradições e as antíteses também aparecem com força no gótico: paixão e razão, excesso e comedimento, real e fantástico, passado e presente, civilizado e bárbaro, sobrenatural e natural. Essa ambivalência gótica é

resultado da tensão entre seu modo não-realista de representação e os propósitos morais que professava (Vasconcelos, 2002, p. 129).

O gótico é, portanto, um efeito da narrativa que trabalha com a sugestão do medo e do terror, com ambivalências que permeiam a narrativa, colocando em cheque nossa percepção de realidade.

Segundo Milaneze (2005), por volta de 1797, aparecem inúmeras traduções e adaptações dos romances góticos ingleses no continente Europeu. Na França, o romance gótico se confronta com duas tradições: o romance barroco francês e o romance de cavalaria alemão. Aliadas ao gosto pelas ruínas e pelo extraordinário, às paixões exacerbadas e à noite, que já prenunciam o espírito romântico francês, e a experiência revolucionária de 1789, essas tradições criam uma atmosfera propícia ao romance gótico. O romance gótico torna-se então uma moda na França que se prolonga em outro gênero ao qual dá origem, o gênero frenético, já no começo do século XIX.

Explorando temas e ambientes já excursionados pelo romance gótico inglês, o fantástico surgiu como modalidade literária no início do século XIX no Romantismo alemão, com a intenção de representar o mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação humana, conferindo a ela uma importância maior do que a da razão e realidade.

O termo fantástico passa a ser utilizado no sentido que tem hoje pelos românticos franceses em torno de 1830, que tentavam desvinculá-lo do romance gótico inglês. Para eles, a literatura fantástica tinha características bem distintas das produções inglesas e estava vinculada ao nome de E.T.A. Hoffmann, embora não tenha sido ele o criador desse tipo de narrativa.

Ao estudar a literatura fantástica, encontram-se diversas definições. É comum alguns autores discordarem na conceituação dessa modalidade literária, por isso, escolhemos mostrar aqui algumas definições importantes.

Tzvetan Todorov é um dos autores mais lembrados quando se fala em literatura fantástica. Em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1992), o crítico discorre sobre os limites entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso. Sobre isso, ele diz:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (Todorov, 1992, P. 30)

Assim, o fantástico, segundo Todorov, ocorre na incerteza. Ao escolher uma ou outra solução, não estamos mais no fantástico, e sim em um de seus gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. O estranho aparece quando se encontra uma explicação real para o acontecimento. Já o maravilhoso ocorre quando não há explicação real, quando o sobrenatural pertence realmente à realidade da narrativa. O fantástico é, levando-se em consideração a conceituação de Todorov, evanescente: ele aparece no instante da dúvida. No momento exato em que essa dúvida é resolvida não temos mais o fantástico.

Dessa maneira, o maravilhoso definido por Todorov pode ser encontrado, por exemplo, nos contos de fadas, em que o sobrenatural não é questionado. Ele faz parte da realidade da narrativa. Já em textos como *O médico e o monstro* (1886), de Stevenson, em que a estranheza (a transformação de Jekyll em Hyde) é explicada pelas propriedades de uma substância sintetizada em laboratório, dá-se o estranho.

David Roas (2001) observa que a maioria dos críticos concorda que a condição indispensável para o fantástico é o sobrenatural. E esse sobrenatural é entendido como um fenômeno que não faz parte do mundo real e que não pode ser explicado pelas leis deste mundo. Dessa forma, a literatura fantástica é definida por essa característica de transgressão ao real. Para isso, é preciso que o ambiente da narrativa seja parecido com aquele em que mora o leitor. É nesse ambiente conhecido pelo leitor que aparece o sobrenatural, fazendo com que o leitor duvide de sua própria realidade.

Se o sobrenatural não entrar em choque com o contexto, com o ambiente da narrativa, não estamos no fantástico. Passa-se então ao maravilhoso, no qual os acontecimentos sobrenaturais são perfeitamente

aceitáveis. A diferença, então, é que no maravilhoso, o estranho é mostrado como natural. No mundo maravilhoso tudo é possível: fadas, espíritos, demônios, vampiros, enfim, tudo que não poderia pertencer ao nosso mundo, no maravilhoso tem seu lugar (Roas, 2001, p. 12).

Castex (1962, p. 8) segue essa mesma linha assinalando que o fantástico “se caracteriza pela intromissão brutal do mistério no quadro da vida real e está ligado, geralmente, aos estados mórbidos da consciência que, durante pesadelos e delírios projetam nela imagens de suas angústias e terrores”.

Na França, a literatura fantástica surge com as obras *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte, e *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (1804), de Jean Potocki.

Seguindo essa tendência de textos fantásticos, Théophile Gautier faz parte de uma geração romântica ligada à vertente da evasão. Em uma época voltada para a materialidade e para o progresso instaurado pelo capitalismo, cria-se, por parte dos artistas, um ideal a respeito da sociedade, que passa, portanto, a figurar como uma utopia na mente de cada indivíduo, levando-o à negação (evasão) da realidade ou à rebeldia diante dela. Para Otto Maria Carpeaux é possível fazer uma divisão entre o romantismo de evasão e o romantismo revolucionário (Carpeaux, 1987, p. 1153). No romantismo revolucionário aparecem as obras com uma tendência social, que, na França é muito bem representada por Victor Hugo. Na vertente ligada à evasão aparece um “eu” romântico que se vê incapaz de resolver sozinho os problemas em relação à sociedade e que, portanto, se lança à evasão.

A evasão romântica apresentava-se de diversas maneiras: através do retorno para o passado, a fuga por meio das manifestações do inconsciente, o sentimentalismo exagerado e o fantástico.

Escolhendo evadir-se através do fantástico, Théophile Gautier vê em E.T.A. Hoffmann um grande mestre desse tipo de literatura, pertencente a uma geração romântica alemã que apoiava a construção de suas obras em sonhos, fantasia, imaginação, logo na fuga para o mundo não material.

Sob a influência de Hoffmann, o conto fantástico se fortalece na França na primeira metade do século XIX. A inspiração na obra do escritor alemão é bem visível nos primeiros textos fantásticos de Gautier, tais como, *Onuphrius*

ou *Les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* (1832), *La cafetière* (1831), *Omphale* (1834), "La morte amoureuse" (1836), entre outros.

Théophile Gautier se revela, em seus contos fantásticos, um escritor rico em imaginação, capaz de fazer surgir discursos grandiosos ou inquietantes, mas também cheios de emoção. Seus textos fantásticos são muito representativos e mostram a evasão romântica na utilização do sonho, que duplica a vida.

Uma das narrativas fantásticas mais representativas de Théophile Gautier é "La morte amoureuse", publicada em 1836. Nesse texto, o padre Romuald, já com 66 anos, narra um acontecimento de sua juventude. Tudo começa em sua ordenação, momento no qual ele vê, pela primeira vez, uma linda jovem, mais linda que tudo que ele já havia visto, que o observa e parece não querer que ele se torne um religioso. Porém, ignorando essa "visão", ele acaba se tornando padre e vive um ano de suas obrigações. Após esse período, em uma noite misteriosa, Romuald é chamado para dar a extrema-unção a uma jovem, que descobre ser Clarimonde, a mesma moça que ele havia visto no momento de sua ordenação. Depois da morte da moça, Romuald passa a viver uma existência dupla, na qual sua vida se divide entre o período da realidade, em que vive como o padre que realmente é, e outro, onírico, no qual leva uma vida "mundana" na companhia de Clarimonde.

A narrativa em questão é caracterizada como um conto fantástico, mas também apresenta elementos da literatura gótica.

Sandra Guardini Vasconcelos (2002, p. 119) aponta "o horrível, o insano e o demoníaco" como elementos com os quais a literatura gótica trabalha. Dessa forma, podemos já depreender um dos elementos góticos no conto de Gautier: a personagem Clarimonde. A antiga amada é retratada pelo narrador como um espírito maligno, como o próprio demônio em algumas ocasiões:

[...] a beleza sobrenatural de Clarimonde, o brilho fosfórico de seus olhos, a impressão ardente de sua mão, a perturbação na qual ela havia me atirado, a súbita mudança que se operara em mim, minha piedade esmorecida num instante, tudo aquilo provava claramente a presença do diabo, e aquela mão acetinada talvez fosse apenas a luva com a qual ele cobrira suas garras. (Gautier, 2002, p. 280)

O leitor também é levado a pensar que se trata de uma criatura demoníaca, em trechos nos quais a personagem faz propostas tentadoras a Romuald, como as que foram feitas a Cristo no deserto, em que o diabo lhe oferece poder e glória. A personagem diz:

Se quiseres ser meu, eu te farei mais feliz do que o próprio Deus em seu paraíso; os anjos sentirão ciúmes de ti. Rasga esta fúnebre mortalha na qual te vais envolver; eu sou a beleza, eu sou a juventude, eu sou a vida, vem a mim, nós seremos o amor. O que poderia Jeová te oferecer como compensação? Nossa vida passará como um sonho, e nada será além de um beijo eterno.

Deita por terra o vinho deste cálice e estarás livre. Eu te levarei para ilhas desconhecidas, dormirás sobre meu seio, num leito de ouro maciço e sob um dossel de prata; pois eu te amo e quero te tomar a teu Deus, diante de tantos corações nobres correm rios de amor que não chegam até ele. (Gautier, 2002, p. 274)

Mais tarde, Clarimonde conta de onde vem:

Mas venho de muito longe e de um lugar de onde ninguém ainda voltou: não há lua nem sol no país de onde chego; nada além de espaço e escuridão; nem caminho, nem senda; nenhuma terra para o pé, nenhum ar para a asa; e no entanto eis-me aqui, pois o amor é mais forte do que a morte e acabará por vencê-la. Ah! Quantas faces inexpressivas e coisas terríveis vi em minha viagem! (Gautier, 2002, p. 293)

Nesse trecho, o lugar descrito pela personagem nos faz pensar imediatamente no inferno, em um mundo onde impera a morte e a escuridão.

Assim, não só a descrição que Romuald faz de Clarimonde, mas as falas da cortesã deixam no leitor a impressão de se tratar de uma encarnação do demônio. No entanto, temos um demônio que tomou a forma de um vampiro. Clarimonde é uma vampira, e isto está claro em vários trechos da história:

Quanta dor a minha alma, de volta a este mundo pela vontade, teve para reencontrar seu corpo e nele se reinstalar. Quantos esforços tive de fazer antes de erguer a laje com que me cobriram! Veja! A parte de dentro de minhas pobres mãos está toda machucada. (Gautier, 2002, p. 294)

Nesse trecho, a moça declara que, para estar ali com Romuald, ela teve de sair de seu caixão. O vampirismo fica ainda mais claro em outro trecho:

Ao cortar uma fruta, dei por acaso um corte bastante profundo no dedo. O sangue imediatamente jorrou em filetes purpúreos e algumas gotas respingaram em Clarimonde. Seus olhos se iluminaram, sua fisionomia assumiu uma expressão de alegria feroz e selvagem que eu nunca havia visto nela. Pulou da cama com uma agilidade animal [...] e precipitou-se sobre meu ferimento, que começou a chupar com um ar de indescritível volúpia. (Gautier, 2002, p. 301)

Esse aspecto de demônio-vampiro de Clarimonde é um dos elementos advindos da literatura gótica, se pensarmos que um dos maiores romances góticos tem como principal personagem um vampiro: *Drácula* (1897), de Bram Stoker.

Alguns espaços onde se desenrola a narrativa também podem ser associados àqueles nomeados por Vasconcelos (2002) e Vidal (1996). O palácio onde vive a cortesã é um espaço que não parece fazer parte do mundo real: segundo o próprio narrador, era “uma construção feérica” (Gautier, 2002, p. 285). A viagem feita pelo padre e o pajem de Clarimonde para chegar até o palácio é bem duvidosa:

Nós devorávamos o caminho; a terra corria sob nós cinzenta e listrada e as silhuetas negras das árvores fugiam como um exército derrotado. Atravessamos uma floresta de uma escuridão tão opaca e tão glacial e senti me passar sob a pele um arrepio de terror supersticioso. As chamas das faíscas que as ferraduras de nossos cavalos arrancavam dos cascalhos deixavam nossa passagem como um rastro de fogo e se alguém, àquela hora da noite, nos tivesse visto, nos teria tomado por dois espectros a cavalo sobre o pesadelo. Fogos fátuos atravessavam de quando em quando o caminho e as gralhas piavam lugubrememente nas profundezas do bosque onde brilhavam de longe em longe os olhos fosfóricos de alguns gatos selvagens. [...] o cavaleiro soltava um grito gutural que nada tinha de humano. (Gautier, 2002, p. 284)

Essa cavalgada narrada por Romuald tem uma forte relação com a balada alemã “Lenore” (1773), de Gottfried August Bürger, que, para alguns teóricos¹ foi uma das precursoras alemãs do gênero gótico. Em *Dracula*, a citação “*Denn die Todten reiten schnell*”² (Stoker, 1994, p. 20) mostra o seu impacto de longa duração neste gênero literário.

O episódio descrito em “Lenore” (1774) refere-se a uma jovem arrebatada certa noite por misterioso cavaleiro – tomado por ela por seu

¹ H. P. Lovecraft em seu *O horror sobrenatural em literatura* coloca a balada alemã nos primórdios da novela gótica.

² “Pois os mortos cavalgam céleres”.

noivo desaparecido em batalha – que ao final de uma cavalgada acompanhada por um cortejo de mortos e uma série de augúrios aziagos, revela-se como a própria morte.

[...] E a bela arregaça as vestes,/ Salta no corcel veloz, E com suas mãos de neve/ Cinge o cavaleiro após. Começa então a corrida!/ A rédea solta lá vão!/ Ginete e guerreiro ofegam!/ Saltam pedras, faísca o chão/ Lá vão! À esquerda e à direita/ Foge o prado, o campo, o monte!/ Do murzelo sob as patas/ Longe, atrás, retumba a ponte!/ "Tens medo?... A lua é formosa!/ Ligeiro correm os mortos.../ [...] Como à esquerda e destra somem-se/ Selvas, montes e valados!/ Como à esquerda e destra somem-se /Cidades, vilas, povoados! (Bürger, 2010, p. 19)

A cavalgada de Lenore é narrada por meio de impressões fugidias, decorrentes da velocidade da corrida, que operam um efeito sob o qual o retrato da paisagem mescla o verossímil e possível ao sobrenatural; impressões variadas misturam-se em turbilhão delirante e todas essas impressões fundem-se em um pesadelo que culmina na morte.

Outra característica da maquinaria gótica presente na narrativa analisada é a psicologia do medo, conforme colocado por Vasconcelos (2002). Temos, na história, uma experiência vivida pelo padre que perturbou seu senso de realidade e distorceu sua percepção. Com essa aparição de Clarimonde em sua vida, o padre chega mesmo a questionar o real:

A partir daquela noite, minha natureza de alguma forma se desdobrou e houve em mim dois homens, um não conhecendo o outro. Às vezes eu me achava um pároco que sonhava todas as noites que era um *gentleman*. Às vezes, um *gentleman* que sonhava que era um pároco. Não conseguia mais distinguir o sono da vigília e não sabia onde começava a realidade e onde terminava a ilusão. (Gautier, 2002, p. 298)

E em outro trecho o narrador afirma: “Eu teria sido perfeitamente feliz sem um maldito pesadelo que voltava todas as noites e no qual eu me imaginava um pároco de aldeia mortificando-se e fazendo penitência por meus excessos do dia” (Gautier, 2002, p. 300).

Essa distorção de percepção vivida pelo personagem Romuald está configurada a partir de um elemento bastante presente em outras narrativas góticas, como “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe; *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde e *O médico e o monstro*, de Robert Louis

Stevenson. O duplo aparece na narrativa de Gautier como um elemento desestabilizador, que causa o horror de Romuald diante de sua condição. Podemos pensar que o *gentleman* que habita os sonhos de Romuald é um desdobramento de sua personalidade que realiza suas mais profundas fantasias. Esse tema será analisado pela psicologia freudiana no ensaio “O estranho”, publicado em 1919, no qual Freud analisa o aspecto do duplo na narrativa “Homem de areia”, de E.T.A. Hoffmann.

Selma Calasans Rodrigues (1988) analisa a questão do duplo como um elemento inerente à literatura de mistério, e sobre isso ela diz:

Variam as formas de representação do duplo: temos personagens que, além de semelhantes fisicamente (ou iguais), têm sua relação acentuada por processos mentais que saltam de um para outro (telepatia), de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou o sujeito identifica-se de tal modo com outra pessoa que fica em dúvida sobre quem é o seu eu [...] Ou há o retorno ou repetição das mesmas características, das mesmas vicissitudes e dos mesmos nomes através de gerações [...] ou ainda, um mesmo eu desdobra-se em pessoas distintas e opostas. (Rodrigues, 1988, p. 44)

Em “La morte amoureuse”, Romuald desdobra-se em dois seres opostos: um sacerdote da Igreja católica, que segue todos os preceitos da religião, evitando qualquer tipo de prazer terreno e outro que vive uma vida noturna, boêmia ao lado de uma prostituta.

Esse questionamento do real, essa indecisão a respeito do que se passava, que faz parte da percepção do narrador leva-nos já ao âmbito do fantástico. Para Todorov (1992, p. 36), a fórmula que resume o fantástico é: “Cheguei quase a acreditar”. “A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (Todorov, 1992, p. 36). Assim, esse questionamento do real por parte de Romuald é a hesitação inerente ao conto fantástico. Ele não em certeza do que está vivendo, não distingue mais a realidade da fantasia.

Essa hesitação fantástica proposta por Todorov perdura por quase toda a narrativa. Até certo ponto da história, todos os acontecimentos podem ter uma explicação racional, explicação que na maioria das vezes é fornecida pelo sonho: “Deus queira que seja um sonho!” (Gautier, 2002, p. 268). Em outros trechos, Romuald parece nunca ter certeza do que vê: “Uma noite,

passando pelas aldeias ladeadas de arbustos de meu pequeno jardim, pareceu-me ver por entre as sebes uma forma de mulher” (Gautier, 2002, p. 282). “Um instante acreditei mesmo ver seu pé se mexer” (Gautier, 2002, p. 288). “Não sei se isso é uma ilusão ou um reflexo da lâmpada, mas dir-se-ia que o sangue recomeçava a circular sob aquela palidez opaca” (Gautier, 2002, p. 289). Como visto, o padre não está certo dos acontecimentos que presencia, mas está pronto a vê-los como a intervenção do diabo.

Pode ser o diabo, mas também pode ser exclusivamente o acaso, permanecemos até aí no fantástico-puro de Todorov. Porém, um acontecimento importante imprime uma nova perspectiva na narrativa: Outro abade, Sérapion, leva Romuald até o cemitério onde repousa Clarimonde; desenterra o caixão, abre-o e a vampira aparece, tão fresca quanto no dia de sua morte, com uma gota de sangue nos lábios. O abade asperge o cadáver de água benta e o pulveriza. Esse acontecimento não mais pode ser associado ao acaso ou ter uma explicação racional. Estamos, pois, no fantástico-maravilhoso proposto por Todorov.

Villiers de L’Isle-Adam é considerado um dos maiores autores do gênero fantástico da segunda metade do século XIX. A partir de 1850, mesmo com o predomínio das escolas realista e naturalista no que diz respeito aos romances, alguns autores recusam essa visão de mundo mecanicista e cientificista e, influenciados por Charles Baudelaire, seguem os rastros deixados pelos românticos. Villiers está nesse grupo. Um descontentamento com a ordem social semelhante ao do romantismo, mas acrescido de um sentimento decadente de que o mundo se desfaz. Estamos diante do Simbolismo.

Enquanto os românticos procuravam opor-se à sociedade por meio dos sentimentos e da revolta, os simbolistas só queriam refugiar-se no mundo da imaginação, em sua torre de marfim, protestando assim contra a sociedade corrompida pelo materialismo. O simbolista acredita, assim como o naturalista, que o ser humano é determinado pelo meio e condições de vida. Porém, diferentes dos naturalistas, eles não permanecem no meio social, mas recolhem-se a um mundo subjetivo que garante seu afastamento da sociedade e da realidade, já que, para o poeta simbolista, é impossível opor-se a ela.

Assim, a grande diferença entre o Simbolismo e o Romantismo é a de que os românticos se opuseram à sociedade com a qual não concordavam (pelo menos a maioria deles), enquanto o que o simbolista faz é simplesmente refugiar-se e assim criticar essa realidade que ele não aceita.

Apesar de existir essa diferença (que faz do Simbolismo um movimento distinto e não um mero prolongamento do Romantismo), o movimento simbolista ainda guarda alguns elementos de base romântica: o sonho, o mito, a simbologia, o inconsciente, a sensibilidade estética e as aspirações metafísicas.

O poeta simbolista é aquele que, sabendo-se condenado a um destino terreno sobre o qual não tem controle, procura um conforto niilista na maior forma de libertação: a morte. Ele se refugia na crença da imortalidade como forma de salvação de sua alma.

Assim era também Villiers de l'Isle-Adam, que não se encaixava na ordem capitalista vigente e procurava sempre uma existência superior, longe da realidade de sua época. Encontrava essa existência superior na criação literária. Suas obras, portanto, demonstravam essa procura em seus temas míticos, fantásticos.

As obras villierianas são, assim, uma espécie de refúgio do mundo real para que se alcance a existência Ideal, que, para ele, os homens conseguiam atingir através da imaginação e da literatura.

Esse ceticismo diante da realidade palpável reflete a postura dos poetas malditos, que, juntamente com o dandismo, se tornam uma maneira de viver. Os dândis, dotados de uma capacidade diferente de enxergar as coisas, são aqueles que, donos de um espírito aristocrático, apreciadores das artes e de linguagem refinada, viviam excluídos do mundo para se distinguir dos demais.

Villiers procura, portanto, uma poética em que cada palavra é escolhida de forma a levar os leitores a alcançar essa realidade Ideal, resultando em uma obra repleta de sonoridade e sinestesia, características muito importantes no movimento simbolista. Ele demonstra essa preocupação metafísica principalmente em suas obras fantásticas, que têm como temas comuns a loucura, a morte e o amor ligado à morte.

O conto “L’intersigne” foi publicado pela primeira vez em *La Revue des lettres et des arts* em dezembro de 1867 e novamente em 5 e 12 de janeiro de 1868. Na publicação na revista, o conto tinha como subtítulo “Histoires Moroses”. Quando a obra *Contes Cruels* foi publicada em 1883, uma nova versão do conto aparece nessa edição definitiva. Essa nova versão apresenta algumas alterações significativas que contribuem ainda mais para a atmosfera fantástica da obra. A versão publicada em 1883 suprime dois acontecimentos sobrenaturais, acentuando a atmosfera de mistério característica do texto fantástico.

Neste texto, o personagem Barão Xavier de la V*** experimenta uma série de pressentimentos que pareciam anunciar a morte do Abade Maucombe, um de seus amigos, o qual ele visita. Esses pressentimentos são vistos por Xavier como alucinações, delírios ou sonhos, mas, ao final do texto, são confirmados pela morte do Abade. A narrativa em questão, caracterizada como um texto de cunho fantástico, apresenta uma forte ligação com a literatura gótica. E essa ligação que procuraremos explorar neste trabalho.

Sandra Guardini Vasconcelos aponta “a ligação com o exótico e o desconhecido” como elemento com o qual a literatura gótica trabalha (Vasconcelos, 2002, p. 119). Dessa forma, podemos já depreender um dos elementos góticos no conto de Villiers: o tempo da narrativa. Já no início do texto, o narrador nos conta que essa história aconteceu no solstício de outono. O solstício representa cada uma das duas datas do ano em que o Sol atinge o maior grau de afastamento angular do equador, no seu aparente movimento no céu, e que são 21 ou 23 de junho (solstício de inverno no hemisfério sul e de verão, no hemisfério norte) e 21 ou 23 de dezembro (solstício de verão no hemisfério sul e de inverno, no hemisfério norte). Não há, portanto, solstício de outono. Essa troca proposital – parece incompreensível que Villiers desconhecesse a inexistência de solstício de outono – é um instrumento de imprecisão temporal.

A falta de conhecimento do tempo em que se passa a história atinge também a dimensão espacial, já que o lugar em que tudo acontece é um local longínquo e desconhecido: “Ele habitava o humilde presbitério de uma pequena cidade na Baixa Bretanha” (Villiers de l’Isle-Adam, 1994, p. 22). A

casa do Abade Maucombe está situada em um grande campo deserto, onde a civilização pouco aparece. Além disso, a primeira irrupção do sobrenatural no texto está intimamente ligada à casa onde o Abade reside: ao chegar ao local, após alguns dias de viagem, o Barão Xavier observa a fachada da construção e aprecia sua atmosfera de paz e tranquilidade:

O aspecto campestre daquela casa, as janelas e suas venezianas verdes, os três degraus de arenito, as heras, as clematites e as rosas-chá que se emaranhavam nas paredes até o teto, de onde escapava, de um tubo de cata-vento, uma pequena nuvem de fumaça, inspiravam-me ideias de recolhimento, de saúde, de paz profunda. As árvores de um pomar vizinho mostravam, através de uma grade protetora, suas folhas enferrujadas pela enervante estação. As duas janelas do único andar brilhavam com fogos do ocidente; um nicho, onde se mantinha a imagem de um bem-aventurado, fora cavado entre elas. (L'Isle-Adam, 1994, p. 24)

Porém, após um minuto de melancólicas reflexões, o narrador observa novamente a casa e o que vê é o seguinte:

Mas, mal lançara, novamente, sobre ela, um olhar distraído, e fui forçado a parar ainda, perguntando-me, desta vez, se não era vítima de uma alucinação. Era mesmo a casa que eu vira havia pouco? Que ancianidade revelavam-me, agora, os longos lagartos, entre as folhas pálidas? – Aquela construção tinha um ar estranho; os vidros, iluminados pelos raios de agonia da noite, queimavam em um clarão intenso; o portal hospitaleiro convidava-me com seus três degraus; mas, concentrando minha atenção naquelas pedras cinza, vi que elas acabavam de ser polidas, que traços de letras escavadas lá permaneciam ainda, e vi que elas provinham do cemitério vizinho, – cujas cruzes negras apareciam para mim, naquele momento, ao lado, a uma centena de passos. E a casa parecia-me mudada a dar arrepios, e os ecos do lúgubre golpe da aldrava, que deixei cair, em meu sobressalto, retumbaram, no interior daquela moradia, como vibrações de um toque fúnebre. (L'Isle-Adam, 1994, p. 25)

A visão deturpada que o barão Xavier de La V*** tem da casa do abade Maucombe assemelha-se bastante às descrições feitas por Ariovaldo José Vidal (1996) em sua apresentação ao *Castelo de Otranto*, sobre os castelos góticos, espaços típicos da modalidade gótica. Podemos observar também que o estilo e o tom mostram a influência de Edgar Allan Poe, e que o sentimento de medo sentido pelo narrador-personagem diante da casa do padre pode ser comparado àquele sentido pelo narrador-personagem de Poe no início do conto “A Queda da casa de Usher” (1839):

Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono, em que nuvens baixas amontoavam-se opressivamente no céu, eu percorri a cavalo um trecho de campo singularmente triste, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar que lancei ao edifício, uma sensação de insuportável angústia invadiu o meu espírito. Digo insuportável, pois tal sensação não foi aliviada por nada desse sentimento quase agradável na sua poesia, com o qual a mente ordinariamente acolhe mesmo as imagens mais cruéis por sua desolação e seu horror. Olhei para a cena que se abria diante de mim – para a casa simples e para a simples paisagem do domínio para as paredes frias – para as janelas paradas como olhos vidrados – para algumas moitas de juncos – e para uns troncos alvacentos de árvores mortas – com uma enorme depressão mental que só posso comparar, com alguma propriedade, com os momentos que se sucedem ao despertar de um fumador de ópio – com o momento amargo de retorno à rotina – com o terrível cair do véu. Eu tinha no coração uma invencível tristeza onde nenhum estímulo da Imaginação podia descobrir qualquer coisa de sublime. (Poe, 1875, p. 86)

Considerado o pai dos contos de horror e terror, Edgar Allan Poe foi também um dos autores que mais influenciou o Simbolismo francês. Textos como “O gato preto” (1843), “Retrato oval” (1842) e o referido “A queda da casa de Usher” são excelentes exemplos de literatura gótica. Essa aproximação entre o texto de Villiers e o texto de Poe marca, com efeito, outro aspecto dessa modalidade literária no conto analisado.

Na descrição feita por Xavier podemos notar também que alguns elementos, como as pedras do cemitério, as cruces negras e as vibrações do sino, que comumente anunciam um funeral, são já índices que podem ser associados à premonição da morte (elemento intimamente ligado ao gótico). A atmosfera fúnebre que aí se instala vai permanecer até o desfecho da narrativa. O desenvolvimento desse prenúncio fúnebre acontece no segundo fato sobrenatural que aparece na narrativa. Ao observar seu anfitrião, o Barão Xavier de La V*** tem uma terrível visão. Em um primeiro momento ele vê que:

O padre era um homem de quarenta e cinco anos, aproximadamente, e de um porte alto. Longos cabelos cinza rodeavam com seus cachos enrolados seu magro e forte rosto. Os olhos brilhavam uma inteligência mística. Seus traços eram regulares e austeros; o corpo, esbelto, resistia ao peso dos anos: ele sabia usar sua longa batina. Suas palavras, impregnadas de ciência e de doçura, eram sustentadas por uma voz bem timbrada, que saía de excelentes pulmões. Ele parecia-me, enfim, de uma saúde vigorosa: os anos tinham-no bem pouco afetado. (L’Isle-Adam, 1994, p. 29)

Porém, em um segundo momento, ao observar o mesmo abade Maucombe, o narrador tem uma horrível alucinação:

Era um agonizante que se mantinha em pé, ali, perto da cama? A figura que estava diante de mim não era, não podia ser aquela do jantar! Ou, pelo menos, se a reconhecia vagamente, parecia-me que não a vira, na realidade, senão naquele momento. Uma única reflexão me fará compreender: o abade me dava, humanamente, a segunda sensação que, por uma obscura correspondência, sua casa me fizera sentir.

O rosto que eu contemplava era grave, muito pálido, uma palidez de morte, e as pálpebras estavam abaixadas. Ele esquecera minha presença? Rezava? Por que se mantinha assim? – Sua pessoa revestira-se de uma solenidade tão repentina que eu fechei os olhos. Quando os reabri, um segundo após, o bom abade continuava lá, – mas eu o reconhecia agora! – Ainda bem! Seu sorriso amigável dissipava em mim qualquer inquietude. A impressão não durara o tempo de formular uma questão. Fora um espanto, – um tipo de alucinação. (L’Isle-Adam, 1994, p. 31)

Esse prenúncio de morte tem seu ápice no momento da aparição fantasmagórica no quarto de nosso narrador:

Na minha frente, no corredor, mantinha-se, em pé, uma forma alta e negra, – um padre, o tricórnio na cabeça. A lua iluminava-o totalmente, exceto o seu rosto: eu não via senão o fogo de suas duas pupilas que me observavam com uma solene fixidez.

O sopro do outro mundo envolvia aquele visitante, sua atitude me oprimia a alma. Paralisado por um terror que se inflou instantaneamente até o paroxismo, contemplei a desoladora personagem, em silêncio.

De repente, o padre levantou o braço, com lentidão, na minha direção. Apresentava-me uma coisa pesada e vaga. Era um manto. Um grande manto negro, um manto de viagem. Estendia-o para mim, como que para me oferecer!... Fechei os olhos, para não ver aquilo. Oh! Eu não queria ver aquilo! Mas um pássaro da noite, com um grito assustador, passou entre nós, e o vento de suas asas, roçando-me as pálpebras, fez com que as reabrisse. Eu senti que ele voava pelo quarto. (L’Isle-Adam, 1994, p. 33)

O prenúncio de morte trazido por essas três “visões” vai sendo reafirmado em vários momentos da história, em que a presença da atmosfera da morte, ou até mesmo do substantivo *morte* é muito forte. Palavras como “mortalmente”, “mortos”, “fúnebres” aparecem mais de uma dezena de vezes no texto. Além disso, pássaros da noite, corvos e corujas, são vistos a todo momento pelo narrador; insetos com o curioso nome de “relógios de morte”, que, segundo a crença popular, avisam a morte de

algum morador da casa também são ouvidos durante a noite passada na casa do Abade. Frases como “éramos apenas duas sombras” ou “amanhã já não se vive mais” acrescentam-se a essa atmosfera.

Esse prenúncio trazido pelos elementos fúnebres ao longo da narrativa é confirmado no fim do conto, quando descobrimos que o abade Maucombe acabou morrendo em decorrência de um forte resfriado que contraiu na pequena excursão que fez para levar o barão Xavier de volta à estação de trem. Ele o acompanha somente até um determinado ponto, mas isso já basta para que a fina garoa que caía o deixasse doente.

A psicologia do medo, conforme colocada por Sandra Guardini Vasconcelos (2002), também se faz presente nesse texto. Logo no início da narrativa, tomamos conhecimento de que o nosso narrador é “um pálido jovem que, tantas longas fadigas militares, sofridas, muito jovem ainda, na África, tornaram de uma debilidade de temperamento e de uma selvageria de costumes pouco comuns” (L’Isle-Adam, 1994, p. 21). Ou seja, a pessoa que nos conta essa história é um homem mentalmente debilitado e, portanto, facilmente levado a distorções de percepção da realidade. Ao chegar ao vilarejo de Maucombe, o narrador sente essa atmosfera mortal que habita a região e acaba sendo levado, pouco a pouco, a uma situação de extremo terror. Ele chega a afirmar que sente medo: “confesso que tive medo [...] afirmo, todavia, muito humildemente, que eu tive medo, aqui – e de verdade” (L’Isle-Adam, 1994, p. 25). Esse sentimento de medo vai se intensificando até seu ápice, no momento da aparição, quando o personagem é tomado pelo horror: “Paralisado por um terror que se inflou instantaneamente até o paroxismo, contemplei a desoladora personagem, em silêncio” (L’Isle-Adam, 1994, p. 33).

O medo que invade o personagem advém de sua distorção de percepção da realidade. Ao constatar que suas “visões” podem ser um prenúncio funesto, o narrador sente medo. Esse questionamento do real, essa indecisão a respeito do que se passava, que faz parte da percepção do narrador, leva-nos já ao âmbito do fantástico. Como vimos, para Todorov (1992, p. 36), a fórmula que resume o fantástico é: “Cheguei quase a acreditar”.

Ainda segundo Todorov (1992), no texto fantástico, após a certeza de que se trata do mundo real, elementos sobrenaturais intervêm e a narrativa se conclui, ora dando uma explicação realista – fantástico estranho –, ora oferecendo uma explicação sobrenatural – fantástico maravilhoso –, ou ainda deixando o leitor diante da dúvida entre uma ou outra explicação. A morte do abade no final do conto parece confirmar a existência dessas intervenções do inexplicável no real, mas, para um leitor incrédulo, pode apenas tratar-se de uma coincidência. Assim, a dúvida permanece e cada leitura oferecerá uma interpretação:

Cheguei diretamente em minha casa, por volta das nove horas. Subi. Encontrei meu pai na sala. Ele estava sentado, junto ao guerdom, iluminado por uma lâmpada. Ele segurava uma carta aberta na mão. Depois de algumas palavras: “Você não sabe, estou certo, que notícia me traz esta carta! Disse-me: nosso bom e velho abade Maucombe morreu logo que você partiu.” (L’Isle-Adam, 1994, p. 32)

Com efeito, o leitor é mantido na hesitação requerida pelo fantástico; o narrador-personagem, a cada fato estranho ocorrido, se questiona se não se trata de alucinação: “Mas, mal lançara, novamente, sobre ela, um olhar distraído, e fui forçado a parar ainda, perguntando-me, desta vez, se não era vítima de uma alucinação” (L’Isle-Adam, 1994, p. 26.).

Dessa forma, podemos analisar as narrativas de Gautier e de Villiers como contos fantásticos que tomam elementos advindos do gótico em sua estruturação. Tendo em vista a influência do romance gótico inglês na literatura francesa do início do século XIX, podemos afirmar que o gênero fantástico está intrinsecamente ligado a aspectos góticos quando se utiliza do sobrenatural maligno como temática principal. Fica difícil, portanto, separar os elementos de uma e outra classificação textual, sendo que ambas podem habitar, e comumente o fazem, uma mesma narrativa.

REFERÊNCIAS

BURGER, Gottfried August. “Lenore”. In: COLEN, E. e DRUMOND, L. (org.) *Das tempestades: a poesia alemã do Sturm und Drang*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, v. 5. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1962.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GAUTIER, Théophile. “La morte amoureuse”. In: COSTA, F. M. (org) *Contos de vampiros*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

L’ISLE-ADAM, Villiers de. *Véra et autres nouvelles fantastiques*. Paris: GF Flammarion, 2002.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MILANEZE, Érica. O sagrado e o diabólico em “La morte amoureuse”, de Théophile Gautier, e em *Die Elixiere des Teufels*, de E. T. A. Hoffman. In: *Lettres Francaises*, v. 6, 2005, pp. 71-85.

ROAS, David. Introducción, compilación de textos y bibliografía. In: ALAZRAKI, J. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988.

STOKER, Bram. *Dracula*. Reading: Penguin Books, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

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

VIDAL, Ariovaldo. Apresentação. In: WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

OS HORRORES DA PERSEGUIÇÃO NO GÓTICO FEMININO DE ANN RADCLIFFE E ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO

Ana Paula A. dos Santos*

RESUMO: No presente trabalho busco aprofundar o estudo a respeito do Gótico feminino por meio da análise de como essa vertente do Gótico retratou a temática da perseguição empreendida pelos vilões às personagens femininas da narrativa. Proponho, para este fim, uma análise comparativa entre duas obras: *A Sicilian Romance* (1790), de Ann Radcliffe, e *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico; Gótico feminino; Escrita feminina; Ann Radcliffe; Ana Luísa de Azevedo Castro.

ABSTRACT: In this paper I aim to extend the research about the Female Gothic by assessing how this tradition of the literary Gothic portrayed the theme of the female persecution by the the story's villains. I put forward, to this end, the comparative study of these two literary works: *A Sicilian Romance* (1790), by Ann Radcliffe, and *D. Narcisa de Villar* (1859), by Ana Luísa de Azevedo Castro.

KEYWORDS: Gothic; Female Gothic; Women writers; Ann Radcliffe; Ana Luísa de Azevedo Castro.

Introdução

Em minha pesquisa tenho focado em uma vertente específica do Gótico literário: o Gótico feminino. O termo foi utilizado pela primeira vez por Ellen Moers (1976), que procurou dar conta das diferenças existentes entre duas tradições perceptíveis desde o início desse tipo de ficção: a masculina, representada por escritores como Horace Walpole e Matthew Lewis, e a feminina, representada por escritoras como Clara Reeve, Sophia Lee e Ann Radcliffe. No entanto, os critérios utilizados nessa distinção não se resumem apenas a uma literatura escrita, de um lado, por homens e, de outro, por mulheres: as duas linhagens possuem características narratológicas

* Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). E-mail para contato: ana_ads@hotmail.com.

próprias¹.

Para Anne Williams (1995, p. 135) o Gótico feminino diferencia-se de sua contraparte por adotar uma perspectiva aliada aos interesses da mulher. Tal perspectiva promoveu algumas alterações significativas nas convenções góticas: essa vertente se especializou em explorar, na ficção, as insatisfações, as ansiedades e os conflitos vivenciados pelas personagens femininas em um mundo dominado por valores patriarcais. Por isso, as obras do Gótico feminino são protagonizadas por uma heroína e tem como personagens vilanescos homens transgressores, violentos e tirânicos. O principal espaço narrativo é o doméstico, e nele são ambientadas tramas que abordam os segredos familiares, a violência e a opressão das quais as mulheres são vítimas frequentes.

Tais elementos narrativos são característicos dos romances de escritoras britânicas setecentistas, notavelmente, de Ann Radcliffe, Charlotte Smith, Eliza Parsons, Regina Roche. Porém, em trabalhos anteriores defendi que o Gótico feminino não está restrito ao contexto literário da Inglaterra do século XVIII: essas mesmas características também podem ser encontradas na produção ficcional de escritoras brasileiras como Maria Firmina dos Reis, Ana Luísa de Azevedo Castro, Francisca Senhorinha da Motta Diniz, Emília Freitas e Júlia Lopes de Almeida (cf. Santos, 2017b; Santos, 2017c). Em suas obras, as transgressões, os vícios e a fantasmagoria característicos do Gótico literário conjugam-se às situações de terror e de horror² enfrentadas pelas protagonistas e à denúncia às condições da mulher na sociedade. Portanto, tenho entendido a obra dessas escritoras como a vertente do Gótico feminino da literatura brasileira.

O estudo analítico das obras góticas britânicas e brasileiras tornou patente que essas duas tradições literárias apresentam também um conteúdo semelhante: as escritoras de ambas as literaturas exploraram determinadas temáticas em comum. Entre esses *topoi* do Gótico feminino destaca-se a

¹ Uma vez que a distinção entre Gótico feminino e Gótico masculino não esteja exclusivamente relacionada ao gênero do escritor, é possível identificar elementos do Gótico feminino mesmo em obras de autoria masculina (cf. SANTOS, 2017a, p. 57-8).

² Para os fins deste artigo não pretendo me aprofundar na distinção entre terror e horror. Basta ressaltar que o terror está ligado a ameaças cognitivas, e é produzido a partir de elementos fantasmagóricos e sobrenaturais das narrativas. Em contrapartida, o horror tem sua origem nas ameaças físicas, por isso, nas narrativas góticas, ele tem sua origem nas ações violentas e transgressoras dos personagens vilanescos.

perseguição empreendida pelo vilão às personagens femininas da narrativa.

David Punter (1996, p. 138) comenta que a perseguição – seja ela social, religiosa, política ou psicológica – é um dos principais temas explorados pelos escritores góticos. Naquela que é considerada a obra seminal dessa ficção, *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, a narrativa retrata as inúmeras situações de perigo experienciadas pela heroína Isabella para fugir do vilão Manfred. Em outras importantes obras góticas, a temática da perseguição é fundamental para a sensação de paranoia e de loucura instauradas no decorrer da trama. É o caso de *Caleb Williams* (1794), de William Godwin, em que o herói homônimo passa a viver sob a constante ameaça do tirânico Ferdinand Falkland após descobrir segredos obscuros do passado deste último. Em verdade, durante o período clássico do Gótico literário – isto é, do final do século XVIII até meados do século XIX – não foram poucos os escritores que apostaram no *pathos* extremo dos perigos vivenciados por heróis e heroínas na tentativa de escapar da obstinação de seus vilões. Ao ser incorporada às narrativas góticas, essa temática tornou-se um modo eficiente de suscitar efeitos de recepção relativos ao medo.

A vertente feminina do Gótico retratou insistentemente os sofrimentos de personagens femininas perseguidas e abusadas pelos seus antagonistas. Em obras como *The Recess* (1783-1785), de Sophia Lee, *A Sicilian Romance* (1790) e *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, *Castle of Wolfenbach* (1793), de Eliza Parsons, e *Clermont* (1798), de Regina Maria Roche, a dinâmica de perseguição e fuga constitui-se como uma força motriz que conduz o enredo até o seu clímax narrativo. Somam-se a esses exemplos os romances brasileiros *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro, que, ambientados em terras brasileiras, também apostaram nos efeitos de recepção produzidos pela temática da perseguição.

No presente trabalho busco aprofundar o meu estudo a respeito do Gótico feminino por meio da análise de como ambas as tradições tematizaram a perseguição da protagonista pelos vilões da trama. Proponho, para este fim, a leitura de duas das obras do *corpus* ficcional supracitado: *A Sicilian Romance*, de Ann Radcliffe – que consta como uma das escritoras góticas de maior êxito do Gótico literário (cf. Botting, 1996, p. 63) –, e *D.*

Narcisa de Villar, de Ana Luísa de Azevedo Castro – um dos primeiros romances de autoria feminina publicados no Brasil³. A escolha desses dois romances deve-se ao fato de que, apesar de afastados histórica e geograficamente, eles compartilham mais semelhanças do que se pode pensar de início. Minha hipótese é a de que uma análise comparativa demonstre não apenas que as duas escritoras utilizaram as convenções góticas de modo similar, mas também comprove que Radcliffe e Castro privilegiaram em suas obras a temática da perseguição como forma de retratar, na ficção, os perigos que ameaçam o feminino.

O Gótico feminino de Ann Radcliffe

Ann Radcliffe é considerada o expoente da vertente feminina do Gótico (Cf. Punter, 1996, p. 55). Com a publicação de suas obras, as características formais e conteudísticas do Gótico feminino atingiram seu auge no contexto literário setecentista. Como suas predecessoras, Clara Reeve, em *The Old English Baron* (1777), e Sophia Lee, em *The Recess*, Radcliffe apostou em cenários sombrios e decadentes, como castelos e abadias em ruínas, situados em locais distantes da Europa, e utilizou o suspense como forma de entreter os leitores por meio da produção de efeitos estéticos correlatos ao medo. Dessa forma, a escritora conseguiu, de forma eficaz, fazer uso dos elementos góticos e transmitir as lições de moral comuns aos romances de sua época.

Por conta disso, Radcliffe não apenas fez sucesso entre o público leitor, como também foi bem recebida e aclamada pelos críticos literários – sempre tão hostis no que diz respeito à literatura gótica. Fred Botting (1996, p. 66) ressalta que a escritora inglesa “(...) gives Gothic fiction a more acceptable face. Critics were generally pleased by Radcliffe’s novels. *The Mysteries of Udolpho* was praised for its correctness of sentiment, its elegance of style and its bold and proper characterisation”⁴.

O inegável sucesso do Gótico radcliffeano fez com que os seus

³ Luiza Lobo (2006, p. 193) considera *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, o primeiro romance feminino da literatura brasileira. No entanto, vale ressaltar que *D. Narcisa de Villar* foi publicado no mesmo ano, o que faz de ambas as obras os primeiros romances escritos por mulheres no Brasil do século XIX (cf. MUZART, 2008a, p. 304).

⁴ “[Ann Radcliffe] confere à ficção Gótica uma feição mais aceitável. Os críticos geralmente ficavam satisfeitos com os romances de Radcliffe. *Os mistérios de Udolpho* foi elogiado por sua exatidão de sentimentos, seu estilo elegante e sua caracterização vívida e adequada”.

elementos formais e conteudísticos fossem assimilados e reproduzidos incansavelmente por outras escritoras. A literatura gótica de autoria feminina se especializou, então, em retratar um mundo sombrio, em que heroínas jovens e inocentes ora sucumbiam às situações de terror extremo, ora tornavam-se o alvo da ambição e dos desejos desmedidos dos personagens vilanescos. Seguindo as características dos romances de Radcliffe, o Gótico feminino consolidou-se por meio de um certo modelo de enredo, em que a protagonista

*[...] is usually depicted enjoying an idyllic and secluded life; this is followed by a period of imprisonment when she is confined to a great house or castle (q.v.) under the authority of a powerful male figure or his female surrogate. Within this labyrinthine space she is trapped and pursued, and the threat may variously be to her virtue or to her life.*⁵ (Punter & Byron, 2004, p. 279)

A *Sicilian Romance* é um dos primeiros romances radcliffianos que exemplifica tal modelo narrativo. Na obra, Julia Mazzini, a elegante e graciosa protagonista, vive de forma reclusa em um castelo na Sicília, na companhia de sua irmã mais velha, Emilia, e, posteriormente, de seu irmão, Ferdinand. Supostamente órfãos de mãe, os Mazzini contam apenas com os cuidados de Madame de Menon, uma vez que o pai, o Marquês Mazzini, é incapaz de qualquer sentimento paternal (cf. Radcliffe, 2015, p. 6).

Logo de início fica evidente que o marquês assume o papel de antagonista da narrativa. Ele é descrito como um homem voluptuoso e imperioso (cf. Radcliffe, 2015, p. 6), cuja desmedida ambição será motivo para os sofrimentos dos personagens. Mazzini irá aproveitar sua posição privilegiada como chefe de família para exercer uma autoridade despótica sobre os filhos – especialmente sobre Julia, a mais jovem e mais inocente entre os três.

Porém, o marquês não é o único vilão responsável pelas adversidades que Julia terá de enfrentar ao longo da trama. Além da crueldade do próprio pai, a personagem também será obrigada a lidar com a malignidade do Duque Luovo. Ele é designado como pretendente de Julia, e possui um

⁵ “[...] geralmente é retratada desfrutando uma vida idílica e reclusa; isso é seguido por um período de confinamento em que ela é mantida presa em uma mansão ou em um castelo sob a autoridade de uma figura masculina de poder ou então por sua correspondente feminina. Dentro desse espaço labiríntico ela é encurralada e perseguida, e a ameaça pode variar de sua vida para a sua virtude”.

caráter não muito diferente do marquês, conforme indica a descrição do personagem no momento em que a protagonista é prometida a ele como noiva:

The love of power was his ruling passion; – with him no gentle or generous sentiment meliorated the harshness of authority, or directed it to acts of beneficence. He delighted in simple undisguised tyranny. He had been twice married, and the unfortunate women subjected to his power, had fallen victims to the slow but corroding hand of sorrow. ⁶ (Radcliffe, 2015, p. 63)

No excerto, Luovo é caracterizado com a crueldade e a tirania típicas dos antagonistas góticos. Sua personalidade maligna é apontada como responsável pela infelicidade de suas esposas anteriores, que morreram sob sua influência, arrependidas do matrimônio. Obcecado por Julia, o vilão não hesitará em usar seu poder e sua influência para obrigá-la a aceitá-lo como noivo. Desejando fugir desse terrível destino, a protagonista repudia a união que certamente faria dela alguém infeliz – sobretudo porque ela é apaixonada por Hippolitus, um amigo de seu irmão.

O Marquês Mazzini pouco se importa com os sentimentos da filha. Afinal, ele está em busca de uma aliança vantajosa capaz de trazer a ele poder e status, e está disposto a tomar medidas drásticas para que a união entre as duas famílias aconteça: *“Attend to what I say – accept the duke, or quit this castle for ever, and wander where you will”*⁷ (Radcliffe, 2015, p. 62). Esse ultimato do marquês evidencia que ele pretende sacrificar a felicidade de Julia em nome de sua ambição.

Nos romances radcliffeanos são as figuras patriarcais que assumem o papel de antagonistas: pais, tios, guardiões ou cônjuges, ao invés de zelar pelas personagens, tornam-se responsáveis por colocar a vida e a virtude da protagonista em risco. Diante disso, concordo com David Punter (1996, p. 52), para quem a literatura gótica de autoria feminina retrata um mundo em que as mulheres estão em constante perigo, quase a despeito de sua posição social ou de sua importância histórica, um mundo em que os homens,

⁶ “O amor pelo poder era a paixão que o governava; – com ele nenhum sentimento gentil ou generoso abrandou a dureza de sua autoridade, ou direcionou-a para atos de beneficência. Ele deleitou-se em uma simples e indisfarçável tirania. Fora casado duas vezes e as infelizes mulheres, submetidas ao seu poder, foram vítimas do lento, porém corrosivo poder do arrependimento”.

⁷“Atenda ao que eu digo – aceite o duque, ou deixe este castelo para sempre e vagueie por onde você quiser”.

enquanto protetores, passam quase naturalmente da gentileza à violência.

Contudo, o diferencial do Gótico feminino está justamente no modo como as escritoras dessa vertente narram os sofrimentos das personagens: ao adotar um ponto de vista aliado aos interesses femininos, a narrativa procura conferir um caráter de denúncia à crueldade e à misoginia dos seus personagens vilanescos. Em *A Sicilian Romance*, por exemplo, Ferdinand toma partido de Julia e condena a crueldade do pai: *“It is unnecessary,’ my sister, said he, ‘to point out the misery which awaits you here. I love you too well tamely to suffer you to be sacrificed to ambition, and to a passion still more hateful”*⁸ (Radcliffe, 2015, p. 68). Em acordo com Ferdinand, Hippolitus propõe que Julia deixe o castelo: *“Fly (...) from the authority of a father who abuses his power, and assert the liberty of choice, which nature assigned you”*⁹ (Radcliffe, 2015, p. 67). O discurso de ambos os personagens funciona como negativo do comportamento do Marquês Mazzini e do Duque Luovo, e reafirma para nós, leitores, a vileza dos dois antagonistas.

Diante das insistentes ameaças do pai e do Duque Luovo, Julia decide abandonar o âmbito familiar e fugir do castelo na Sicília. A fuga funciona como um estopim para que a narrativa passe a explorar os diferentes efeitos estéticos de recepção por meio da dinâmica da perseguição empreendida pelos vilões à protagonista. Entre as estratégias exploradas por Radcliffe como forma de suscitar medo em seu romance está o efeito do sublime terrível. Para Edmund Burke (1993, p. 66), alguns elementos são fundamentais para a criação desse efeito. A obscuridade, por exemplo, é uma forma eficiente para suscitar o sublime, motivo pelo qual o ambiente noturno e a escuridão funcionam como cenários ideais para despertar terror. Somam-se a esses elementos os grandes fenômenos naturais – tempestades, relâmpagos e trovões – que provocam um sentimento igualmente aterrador (cf. Burke, 1993, p. 89).

Ao longo da narrativa, uma série de situações de perigo provocará o efeito do sublime terrível. Para confirmar tal proposição, destaco a passagem em que a personagem enfrenta uma terrível tempestade em alto mar:

⁸ *“É desnecessário, minha irmã”, disse ele, ‘apontar a miséria que lhe espera aqui. Eu a amo demais para sofrer vendo-a sacrificada à ambição e a uma paixão ainda mais odiosa”*.

⁹ *“Fuja (...) da autoridade de um pai que abusa de seu poder, e reivindique a liberdade de escolha que a natureza lhe concedeu”*.

The evening shut in suddenly; the rising wind, the heavy clouds that loaded the atmosphere, and the thunder which murmured afar off terrified Julia, and threatened a violent storm.

The tempest came on, and the captain vainly sounded for anchorage: it was deep sea, and the vessel drove furiously before the wind. The darkness was interrupted only at intervals, by the broad expanse of vivid lightnings, which quivered upon the waters, and disclosing the horrible gaspings of the waves, served to render the succeeding darkness more awful. (...)

The thunder, which burst in tremendous crashes above, the loud roar of the waves below, the noise of the sailors, and the sudden cracks and groanings of the vessel conspired to heighten the tremendous sublimity of the scene [...].

Terror, sickness, and fatigue had subdued the strength and spirits of Julia.¹⁰ (Radcliffe, 2015, p. 163-4)

Na sombria passagem de *A Sicilian Romance*, que detalha a fúria da tempestade – em meio à escuridão, aos trovões e relâmpagos e à violência das ondas que ameaçam afundar o navio –, a narrativa dispõe de um conjunto de elementos que provocam o sublime terrível. A situação de extremo perigo é narrada de modo a despojar a capacidade de ação e de raciocínio de Julia e dos demais personagens. Não por acaso, amedrontada e exausta, Julia desmaia diante da terrível ameaça da natureza, e, para os leitores do romance, a reação da personagem é um indicativo de que se está diante de uma cena aterrorizante.

Tal situação de terror não é a única enfrentada por Julia em sua jornada para fugir de seus perseguidores. Em verdade, a personagem fica à mercê de bandidos e torna-se cativa em uma abadia, sob o domínio de um clérigo severo e insensível que ameaça entregá-la para o Marquês Mazzini. Ao final do romance, a protagonista se perde de seus aliados e foge para uma caverna ligada aos subterrâneos de um castelo. Nesse local soturno e labiríntico, Julia encontra Louisa Bernini, sua mãe, que fora mantida como prisioneira pelo Marquês Mazzini. O vilão desejava contrair núpcias com outra mulher, Maria de Vellorno, e, por esse motivo, fizera com que todos acreditassem que Louisa estava morta. O crime pretérito é revelado por

¹⁰“A tempestade veio e o capitão gritou, em vão, por ancoragem: era alto mar, e o navio balançou furiosamente com o vento. A escuridão era interrompida apenas em intervalos, pela vasta extensão de vívidos relâmpagos, que estremeciam nas ondas do mar, e, revelando o horrível arquejo das ondas, serviam para tornar a escuridão que se seguia ainda mais medonha.

[...]

O trovão, que rompia em choques tremendos acima, o alto rugido das ondas abaixo, os gritos dos marinheiros, e os súbitos estalos e rangidos do navio conspiraram para aumentar a tremenda sublimidade da cena [...].

O terror, a náusea e a fadiga haviam subjogado a força e os espíritos de Julia”.

Louisa:

It is impossible to describe my feelings, when, on recovering, I found myself in this hideous abode [...] For some time I doubted my senses, and afterwards believed that I had quitted this world for another; but I was not long suffered to continue in my error, the appearance of the marquis bringing me to a perfect sense of my situation.

*'I now understood that I had been conveyed by his direction to this recess of horror, where it was his will I should remain. My prayers, my supplications, were ineffectual; the hardness of his heart repelled my sorrows back upon myself; and as no entreaties could prevail upon him to inform me where I was, or of his reason for placing me here, I remained ignorant of [...] the motive of my confinement [...].'*¹¹ (Radcliffe, 2015, p. 189)

O episódio narra a impiedade do marquês e destaca a vileza de seu crime. A linguagem típica da ficção gótica – que pode ser notada pelo uso de adjetivos como “medonho” e “horrenda” – é utilizada para descrever o local onde Mazzini enclausurou Louisa por quinze anos, de modo a transmitir aos leitores a experiência do confinamento – experiência ao qual Julia acaba submetida em sua tentativa de fuga. O confinamento da mulher é outro *tópos* explorado nas narrativas góticas de autoria feminina. Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979, p. 85) comentam que as escritoras retrataram com frequência personagens femininas presas, acorrentadas e até mesmo enterradas vivas em ambientes domésticos soturnos, em casas e mansões decadentes e misteriosamente labirínticas. A ficcionalização do aprisionamento e dos maus tratos sofridos pelas mulheres é, sem dúvida, uma forma de revelar os terríveis crimes domésticos encerrados no cotidiano familiar.

A reunião entre Julia e a mãe encaminhará o romance para o seu desfecho. Como ocorre em muitos outros epílogos radcliffeanos, a revelação dos crimes do passado causa a ruína dos vilões da narrativa. Em *A Sicilian Romance*, Maria de Vellorno comete suicídio, e, após a morte de sua amante, o Marquês Mazzini adoece e morre logo em seguida. Com a morte do pai, a perseguição à Julia chega ao fim, e a protagonista e sua mãe são resgatadas

¹¹ “É impossível descrever o que senti quando, recuperando-me, vi que me encontrava nesta medonha morada. Por algum tempo eu duvidei de meus sentidos, e depois acreditei ter deixado este mundo por outro; mas não continuei a sofrer em meu erro por muito tempo, a visita do marquês me fez entender perfeitamente minha situação.

‘Hoje eu compreendo que, sob suas ordens, fui transportada para esta câmara de horrores, onde eu deveria permanecer de acordo com a sua vontade. Minhas preces, minhas súplicas foram ineficazes; a dureza de seu coração repeliu minhas tristezas e as trouxe de volta para mim; e como nenhum pedido pôde convencê-lo de me informar onde eu estava, ou da razão pela qual havia sido confinada aqui, eu permaneci por muitos anos ignorante [...] do motivo de meu confinamento [...].’

dos subterrâneos do castelo por Ferdinand e Hippolitus.

Apesar do final moralizante, que pune os personagens vilanescos e recompensa os virtuosos, a análise da obra demonstra que Radcliffe privilegia a narração das transgressões vilanescas e de outros diferentes riscos enfrentados pelas personagens femininas em meio à perseguição da qual são vítimas. Nesse sentido, a escritora brasileira Ana Castro não será diferente: em *D. Narcisa de Villar*, veremos que ao longo do enredo a protagonista ficará exposta a todo tipo de crueldade e sofrimento por conta da malignidade de seus perseguidores.

O Gótico feminino de Ana Castro

Desde os seus momentos iniciais a literatura brasileira tem sido marcada pelo diálogo com o Gótico (cf. França, 2017). Os romances de Horace Walpole, Ann Radcliffe, Regina Roche, Fanny Burney e William Godwin tiveram ampla circulação em nosso país, e fizeram grande sucesso entre o público leitor do século XIX (cf. Vasconcelos, 2012, p. 275). Ademais, a produção ficcional desses escritores e escritoras britânicos setecentistas constituiu-se como um importante exemplo de ficção que apostava em efeitos estéticos de recepção correlatos ao medo. Para Marlyse Meyer (2001, p. 49) essas obras ajudaram a compor o imaginário cultural do século XIX, e, por isso, é possível perceber influxos góticos nas obras de romancistas como Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel Macedo, José de Alencar e Aluísio Azevedo, apenas para citar alguns exemplos.

Além desses escritores, os influxos góticos podem ser observados em uma produção ficcional que ficou por longo tempo obliterada da nossa história: a ficção feminina do século XIX. Acredito, portanto, que o contato com o Gótico setecentista ofereceu recursos para que as nossas escritoras oitocentistas dessem origem a uma vertente feminina do Gótico no Brasil (cf. SANTOS, 2017b, p. 64).

Em verdade, o romance de Ana Castro possui um enredo bastante semelhante ao de Ann Radcliffe, uma vez que também *D. Narcisa de Villar* segue o modelo de narrativa do Gótico feminino. Maurício Menon está entre aqueles que reconhece o diálogo do romance de Castro com a tradição

gótica. O pesquisador comenta que a fuga da heroína para escapar de um casamento indesejado com o vilão foi um tema bastante explorado em nossa literatura brasileira oitocentista, e a dinâmica da perseguição feminina constitui a base do enredo de *D. Narcisa*:

D. Narcisa de Villar vê-se diante de um dilema – casar à força com um pretendente arrumado por seu irmão mais velho D. Martim – homem prepotente e cruel – ou ser encerrada em um convento. Mesmo diante da escolha da segunda opção, sua vontade não é cumprida – o irmão tirano quer vê-la casada a qualquer custo com o coronel que se dispusera a desposá-la. (Menon, 2007, p. 107)

Tal como a heroína do romance radcliffeano, a protagonista de Castro é uma jovem órfã, bela e inocente, que vive de forma reclusa sob a autoridade de seus familiares. Porém, no romance brasileiro os guardiões de Narcisa são os seus irmãos, D. Martim, D. Luiz e D. José de Villar, senhores das terras locais, que pouco se interessavam por ela (cf. Castro, 2008, p. 29).

O mais velho dos irmãos, D. Martim, possui uma natureza egoísta, orgulhosa e fria e os outros dois são descritos como iguais a ele em sentimentos e em opiniões (cf. Castro, 2008, p. 28-9). Os Villar são conhecidos pela alcunha de “homens do raio”, e temidos pela crueldade e pelo despotismo com que governavam suas terras:

Os senhores de Villar tinham, é verdade, belo exterior, mas também um não sei quê de cruel sarcástico em suas fisionomias, que desagradava, além disto sua conversação tratava somente de planos gigantescos, futuras riquezas, e engrandecimento pessoal. Nem uma palavra só de caridade, compaixão ou afeição que denunciasses outros sentimentos que não fossem a cobiça naquelas almas ambiciosas, ali era ouvida. (Castro, 2008, p. 34)

Se na literatura gótica britânica os antagonistas são membros da aristocracia – duques, marqueses, barões, condes, como o Marquês Mazzini e o Duque Luovo em *A Sicilian Romance* –, na literatura gótica brasileira a aristocracia está frequentemente ligada à terra. Os personagens vilanesco são, em sua maioria, senhores de grandes propriedades rurais, cuja autoridade e tirania equivalem às dos despóticos aristocratas da literatura gótica setecentista. Já no que diz respeito ao caráter e à personalidade vilanesca, os irmãos Villar pouco divergem dos demais antagonistas dessa ficção: também eles agirão de modo cruel e misógino, sua cobiça colocará em

perigo Narcisa e os demais personagens da narrativa, e será a origem das principais transgressões retratadas no romance.

Visando uma aliança vantajosa para a família, D. Martim decide casar a irmã com o coronel Pedro Paulo. O militar é descrito quase como uma caricatura: possui bigodes pontiagudos, olhos pequenos, nariz largo. Sua aparência e seu comportamento causam repugnância à Narcisa, e muito embora ela procure distanciar-se dele, “[...] o homem parecia ser o seu mau gênio, não tirando dela seus olhares de gato, e obrigando-a a atendê-lo, dirigindo-se a ela a cada instante” (Castro, 2008, p. 34).

Quando os planos a respeito do acordo matrimonial são revelados, Narcisa aterroriza-se apenas com o prospecto de casar-se com o homem obcecado e genioso. Ela argumenta, então, contra a imposição de uma união sem amor, e contra a ideia do casamento por conveniência:

– Senhor, não trate desse modo o destino da mulher; não queira roubar o único bem que esse ente sensível pode achar no sacrifício da liberdade de sua vida inteira.

(...)

– Ah! exclamou a moça exaltando-se: não me consultaram; sou eu a única que tudo ignoro de um fato que sabê-lo à talvez até o mais obscuro dos criados, porque dispuseram de mim como de um fardo, que se mercadeja!... Se querem agora a minha presença, é para que o comprador veja melhor a qualidade do estofado que ajustou pelo preço que se chama dote! Ah! e querem, depois de toda esta profanação ao mais sagrado de todos os atos da vida da mulher, que haja casamentos felizes?... Irrisão!... (Castro, 2008, p. 71-2)

Na análise de *A Sicilian Romance* chamei atenção para o fato da narrativa assumir uma perspectiva que procura denunciar as dificuldades enfrentadas por Julia enquanto subjugada à autoridade do Marquês Mazzini. No excerto de *D. Narcisa de Villar*, a adoção de uma perspectiva feminina é ainda mais evidente, como pode-se perceber pela fala da própria Narcisa, que procura reclamar seus direitos e sua liberdade. A respeito dessa passagem, Zahidé Muzart (2008b, p. 11-2) comenta que a crítica é anterior aos grandes romances de José de Alencar – como *Senhora* (1875) e *Lucíola* (1862) – conhecidos por abordarem esse mesmo tema. A pesquisadora ressalta, ainda, a “voz feminina” que perpassa toda a trama, e que é responsável por alertar a respeito da condição submissa a qual a mulher é obrigada a viver em sociedade.

Narcisa recusa o casamento e implora que seja encerrada em um convento. No entanto, D. Martim é irredutível em suas ordens e não hesita em usar a força para obrigar a irmã a obedecê-lo: “[...] quero antes vê-la com o véu de noiva, do que com a coroa de freira. E dizendo isto, travou de repente no braço da jovem, obrigando-a acompanhá-lo” (Castro, 2008, p. 73). À Narcisa não resta outra saída a não ser fugir da casa de seus familiares. Tal como ocorre no romance radcliffeano, a protagonista de Castro também passa a ser perseguida pelos seus antagonistas: o coronel Pedro pretende fazer de tudo para que o casamento aconteça, já D. Martim e seus irmãos perseguem Narcisa para condená-la à morte pela desobediência e pela desonra que julgam ter desonrado a família Villar.

A protagonista foge com o auxílio de Leonardo – o homem que ela ama, e com quem deseja verdadeiramente se casar. Os dois personagens pretendem escapar rumo à Ilha do Mel, lugar onde julgam que estariam seguros dos antagonistas. Porém, à perseguição implacável do coronel e dos Villar somam-se muitas outras situações de perigo enfrentadas pelos amantes, como por exemplo a fúria da tempestade descrita a seguir:

A tempestade cada vez ia mais avizinando-se com terríveis ameaças, agudos sons do trovão se ouviram como um gemido medonho no infinito, como um pavoroso aceno do furacão prestes a desabar.

A donzela estremeceu [...].

De repente um relâmpago abriu as nuvens mesmo sobre suas cabeças, e um raio veio cair não longe da canoa; foi o sinal para a tempestade cair com furor. Ah! Que medonho temporal foi o dessa noite! Os *antigos* lembravam-se dele ainda estremecendo!

[...]

Os trovões lutavam nos ares; o estampido horrível que faziam era reproduzido pavorosamente nas entranhas do mar; os relâmpagos se sucediam com rapidez e iluminavam esta cena de horror com uma luz esverdeada. A moça aterrada olhava em silêncio tudo isto, julgava que a natureza ia entrar nas trevas de onde Deus a tinha tirado. (Castro, 2008, p. 99-100)

A cena possui uma inegável semelhança com a tempestade de *A Sicilian Romance*, sobretudo porque nela também se encontram reunidos os elementos do sublime burkeano. Logo, Ana Castro também aposta em um sublime terrível como uma forma eficiente de suscitar medo nos personagens e, como consequência, em seus leitores. No excerto, a

tempestade é lembrada como um acontecimento tão medonho que apenas sua recordação é capaz de causar terror. A reação de Narcisa também corrobora tal assertiva: a personagem estremece diante do perigo representado pelo poder do temporal, afinal, os sons assustadores dos trovões, os ameaçadores relâmpagos e a fúria do mar revolto intensificam o perigo suscitado por essa catástrofe natural.

Em meio a essas terríveis condições Narcisa e Leonardo chegam na Ilha do Mel. O local servirá de cenário para o desfecho do romance, em que os Villar conseguem capturar a protagonista e o seu amante. O clímax narrativo acontece com a narração de um fratricídio:

D. Narcisa de Villar esperava com firmeza a vinda de seus algozes. [...] Os assassinos se aproximaram da vítima, e sem se condoerem de tanta beleza e mocidade, com as próprias tranças de seus negros cabelos a sufocaram... Sem muito esforço dos malvados, a donzela caiu sem vida [...]. (Castro, 2008, p. 125)

Narcisa nada fez para que merecesse tal destino, ainda assim, ela é assassinada friamente pelos irmãos – os “algozes”, “assassinos” e “malvados” que não aceitam a rejeição da irmã ao matrimônio e ofendem-se por verem suas ordens serem desobedecidas. Em comparação com o epílogo de *A Sicilian Romance*, a sombria cena de *D. Narcisa de Villar* talvez seja a diferença mais marcante entre as duas obras. O desfecho deste romance corrobora a tendência de nossa literatura gótica de privilegiar a violência, o horror e as descrições expressivas de transgressões e tabus como forma de suscitar no leitor os efeitos estéticos do medo (cf. SANTOS, 2017b, p. 84). Nesse sentido, o romance de Castro mostra-se muito menos otimista do que o de Radcliffe, e a morte da protagonista parece apresentar uma visão de mundo muito mais desencantada, em que a virtude da protagonista sucumbe à violência e à vilania dos seus perseguidores.

Considerações finais

Concordo com Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1984, p. xi), que alertam para as semelhanças formais e conteudísticas encontradas na literatura feminina e consideram-nas um indício de uma tradição literária

feminina detentora de características próprias – mesmo quando as escritoras são mulheres de diferentes posições sociais, ou quando pertencem a diferentes períodos históricos e a diferentes contextos geográficos. Apesar de ter sido identificada, essa tradição feminina ainda precisa ser definida inteiramente e de forma mais complexa. Partindo desse princípio, ao longo deste trabalho procurei aproximar as tradições literárias britânica e brasileira, e demonstrar como a temática da perseguição foi explorada pelas obras góticas de autoria feminina de modo significativamente diferente às demais obras dessa ficção.

Nesse sentido, a análise dos romances de Radcliffe e Castro comprova não apenas que as escritoras integrantes dessa vertente fazem uso de convenções góticas de modo semelhantes, mas também que o Gótico feminino privilegiou certas temáticas em detrimento de outras. Acredito, portanto, que o estudo dos *topoi* auxiliem na compreensão de como suas obras abordaram os terrores e horrores relativos ao universo feminino. Como tenho defendido, a vertente feminina do Gótico se constituiu como um espaço em que as escritoras góticas pudessem entreter os leitores por meio da produção dos efeitos correlatos ao medo e, ao mesmo tempo, alertá-los para as terríveis condições vivenciadas pelas mulheres na vida em sociedade.

REFERÊNCIAS

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

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. 5ª ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: *Poéticas do mal – a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. pp. 19-35.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. Yale: Yale

University Press, 1979.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

MEYER, Marlyse. “Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro” In: *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. pp. 47-72.

MOERS, Ellen. *Literary Women; The Great Writers*. New York: Doubleday, 1976.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. In: *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Nº 10. Santiago de Compostela, 2008a. Disponível em: <http://ojs.lusitanistasail.org/index.php/Veredas/article/view/420/343>. Acessado em: novembro de 2016. pp. 295-308.

_____. “Uma precursora: Ana Luísa de Azevedo e Castro”. In: CASTRO, Ana Luísa de Azevedo e. *D. Narcisa de Villar*. 5ª ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008b. pp. 7-16.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Vol 1. London: Longman, 1996.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.

RADCLIFFE, Ann Ward. *A Sicilian Romance*. United States of America: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

SANTOS, Ana Paula A. dos. “Gótico e escrita feminina”. In: *Poéticas do mal – a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017a. pp. 53-76.

_____. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017b.

_____. Úrsula e a vertente do Gótico feminino no Brasil. In: *Revista Mulheres e*

Literatura. Vol. 19. 1º semestre. 2017c. Disponível em: <http://litcult.net/ursula-e-a-vertente-do-gotico-feminino-no-brasil-ana-paula-a-dos-santos/>. Acessado em: agosto de 2017. s/p.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. "Sentidos do demoníaco em José de Alencar" In: *Ilha do Desterro*. Nº 62. Florianópolis: UFSC, 2012. pp. 271- 292.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: a poetics of gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

“O QUE ME ATERRORIZOU ATERRORIZARÁ OUTROS”: MARY SHELLEY E A MONSTRUOSIDADE FEMININA

Ana Letícia Barbosa de Faria Gonçalves*
Aparecido Donizete Rossi**

RESUMO: A autoria de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818) constitui um universo fantástico que vem inspirando recriações e releituras há quase duzentos anos, especialmente no meio cinematográfico. Tendo em vista a relevância do texto dentro da tradição literária, a intenção central deste trabalho será apresentar uma leitura comparativa do romance de Shelley e da série *Penny Dreadful*, focalizando especificamente a personagem Lily na produção televisiva, compreendendo-a como uma espécie de revisão da composição ficcional e da trajetória autoral e biográfica da autora romântica. Com ênfase em questões de gênero, a discussão utilizará estudos da crítica feminista, entendendo que tal viés de análise permite descortinar a condição feminina em diferentes suportes artísticos.

PALAVRAS-CHAVE: Mary Shelley; *Penny Dreadful*; crítica feminista.

ABSTRACT: Written by Mary Shelley, *Frankenstein* (1818) is a universe of phantasy which has inspired recreations and re-readings for almost two hundred years, especially in the movie scenery. Having in mind the relevance of the text inside the literary tradition, this article's main purpose is to present a comparative reading of the novel by Shelley and the TV series *Penny Dreadful*, laying emphasis on the character Lily on the production, which can be understood as a kind of review of the fictional composition as well as of the romantic authoress' biographical and authorial trajectory. In its focus on gender questions, the discussion will use feminist critique's studies, once it is understood that this line of analysis permits the uncovering of the female condition in different mediums of art.

KEYWORDS: Mary Shelley; *Penny Dreadful*; feminist reading.

O século XIX foi marcado, na Inglaterra, pelo surgimento de um impactante grupo de mulheres que escreviam e consumiam ficção, em especial aquela classificada como literatura gótica. O gênero romance ainda

* Aluna do curso de Letras (Português/Inglês) da Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, SP, sob orientação do Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi. E-mail: anale1991@gmail.com

** Professor de Literatura Inglesa na Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, SP. E-mail: adrossi@fclar.unesp.br

contava com uma recepção negativa, desprestigiado em relação à poesia, que era concebida como a expressão mais elevada do fazer literário. Entretanto, a popularidade do romance era crescente, enquanto que a poesia se tornava cada vez mais restrita às elites das letras. O romance era, ainda, majoritariamente escrito por mulheres, que dominavam o mercado mesmo não contando com o prestígio de serem consideradas artistas. O Gótico era uma temática também crescente no século XIX, uma reação contra o Iluminismo, a filosofia da razão e da lógica. Enquanto a poesia ganhava status de ciência, o gótico invocava a escuridão, o medo e a irracionalidade. Sua aliança com o feminino é facilmente justificável pelo fato de que ambos estavam às margens da literatura e da cultura: o pensamento vigente na época era fruto da intelectualidade masculina e dos percursos históricos guiados fundamentalmente pelos homens e para os homens.

É no início do século XIX, portanto, que Mary Shelley compõe sua primeira e mais consagrada narrativa, *Frankenstein* (1818), uma história “to make the reader dread to look round, to curdle the blood and quicken the beatings of the heart”¹ (Shelley, 2012, p. 167), tal como a própria autora afirma na introdução da terceira edição, de 1831. Ao longo de quase dois séculos desde sua primeira publicação, o romance inaugural de Mary Shelley inspirou inúmeras releituras e adaptações. Dentre as mais recentes, está a série *Penny Dreadful*, lançada em 2014 pela Showtime e escrita por John Logan. Ao longo de suas três temporadas, o programa invoca diversas figuras icônicas da literatura inglesa, dentre elas Victor Frankenstein que, tal como na história original, dedica-se a recriar a vida através da ciência. No entanto, a figura inovadora introduzida na releitura contemporânea é Lily, que ganha vida a partir da segunda temporada da série, interpretada pela atriz Billie Piper.

Em *The Madwoman in the Attic* (1979), Sandra Gilbert e Susan Gubar ressaltam o significado de *Frankenstein*, de Mary Shelley, enquanto uma releitura de *Paradise Lost* (1667), de John Milton. Elas descrevem o universo miltoniano como a “misoginia visionária”, apontando para a influência que o poema épico exerceu na literatura ocidental desde sua criação. Segundo Gilbert e Gubar, os dois grandes caminhos percorridos por mulheres escritoras a partir do Romantismo, que tem o *Paradise Lost* como uma das

¹ “para fazer o leitor ter medo de olhar a sua volta, solidificar o sangue, e acelerar as batidas do coração”.

suas principais influências, foram a apropriação e a simulação da herança miltoniana, tornando-se discípulas dos ensinamentos de Milton como forma de compreender seu lugar na cultura, ou, como uma outra resposta a essa tradição, a subversão de seu conteúdo misógino através de uma literatura insurgente. Segundo elas, *Frankenstein* fez ambos, uma vez que anula o discurso feminino e, utilizando esse apagamento como estratégia, conta a história das mulheres: uma história de exclusão e de inadequação. Tal leitura do romance como uma paródia do texto miltoniano explicita sua evocação da história de Eva. A criação da matéria poética que focaliza as origens da humanidade e coloca Milton em um papel divino atinge de maneira perversa as mulheres que empreendem o ofício criador, pois, secundárias em relação aos homens desde a gênese, sua função coadjuvante no mundo centraliza-se essencialmente no casamento e na reprodução.

Com estas considerações, a intenção deste trabalho será explorar os significados em torno da composição de *Frankenstein*, contrapondo-os à trajetória e ao perfil criados para a personagem Lily enquanto figura inspirada pelo universo ficcional de Mary Shelley. O percurso autoral desta já vem sendo amplamente explorado pela crítica feminista, assim como os conflitos de gênero que sua narrativa e imagens literárias elucidam. Quanto à trajetória de Lily na série, destacam-se as distinções entre ela e a criatura masculina de *Frankenstein*, juntamente com as questões de gênero suscitadas por tais diferenças, abrindo precedente para uma discussão de cunho feminista. O que o artigo pretende, por fim, é conectar as histórias em questão e, assim, melhor compreender como a composição literária e a produção televisiva, ambas trabalhando com a fantasia, tematizam ou revelam a condição feminina.

Será pertinente, dentro da discussão proposta, deslindar alguns dados biográficos de Mary Shelley, entendendo que sua história e seu gênero determinam particularidades relevantes na compreensão de sua literatura. O significado simbólico da obra da autora é melhor compreendido através de considerações sobre sua ascendência. Mary Wollstonecraft, considerada a primeira feminista e a escritora mais expressiva de sua época, faleceu em 1797 durante o parto de sua filha, que cresceu órfã em meio às produções escritas da mãe. Seu pai, William Godwin, também escritor e pensador

proeminente, cortou relações com Shelley após sua fuga, aos dezesseis anos, com o poeta romântico Percy Shelley, então casado com outra mulher. É destacada pela crítica a importância da leitura e da escrita no desenvolvimento da romancista, de forma que os escritos de seus pais foram uma espécie de alternativa para a ausência real destes em sua vida. Também significativo é o fato de que seus anos de produção literária foram também seus anos de ocupação maternal – “*almost continuously pregnant, ‘confined,’ or nursing*”² (Gilbert; Gubar, 2012, p. 331).

Assim, de maneira análoga à geração de seu romance monstruoso, a autora fora, figurativamente, “criada” por palavras, e é através delas que ela expressa muitos de seus conflitos incitados por sua condição de mulher. Desse modo, levar em consideração as relações familiares da autora e o impacto de sua biografia na composição de *Frankenstein* conduz à uma visão do romance como uma resposta à sua sexualidade e a seu papel maternal, que é a ideia predominante nos estudos da crítica feminista sobre o romance. Além das pertinentes questões biográficas, a crítica feminista vem ressaltando a ambiguidade contida no texto, dando voz à subcultura que ele engendra por debaixo de seu conteúdo ostensivamente masculino: “*despite its male protagonist and its underpinning of masculine philosophy, Frankenstein is somehow a ‘woman’s book’*”³ (Gilbert; Gubar, 2012, p. 329).

Diante da constante demanda pelas origens da ideia que culminou em seu romance, a introdução da autora à sua obra-prima, publicada pela primeira vez na edição de 1831, revela algumas particularidades sobre sua composição. Quebrando os estereótipos de feminilidade, Mary Shelley deu voz a uma narrativa paradigmática na história da ficção científica, utilizando um conhecimento que não estava facilmente à disposição de seu gênero. Comentando sobre o processo imaginativo que deu origem a sua “*hideous progeny*”⁴ (Shelley, 2012, p. 169), a autora discorre sobre as discussões filosóficas e científicas que a cercavam, mas das quais ela era somente uma “*silent listener*”⁵ (Shelley, 2012, p. 168). Ela assume um tom irônico diante do preconceito de gênero, uma percepção da inferiorização que

² “quase continuamente grávida, ‘confinada’, ou amamentando”.

³ “apesar de seu protagonismo e filosofia latentemente masculinos, Frankenstein é de alguma forma um ‘livro de mulher’”.

⁴ “progênie hedionda”

⁵ “ouvinte silenciosa”.

cercava a mulher autora. Em *“My Hideous Progeny: The Lady and The Monster”*, Mary Poovey fala sobre a recepção inicial de *Frankenstein*, que acusou seu conteúdo de imoral e vil, automaticamente fazendo com que sua autoria fosse atribuída a um homem. Filha e esposa de grandes escritores, ao mesmo tempo em que a poderosa herança literária de Shelley representava certa imposição de seu destino rumo à literatura, seu processo criativo era necessariamente conflituoso em uma cultura que a enclausura e cerceia suas possibilidades de ação.

Discorrendo sobre o papel da literatura em sua vida, Mary Shelley incita reflexões sobre a ausência de protagonismo feminino na tradição literária, discorrendo sobre a ausência de referencial histórico sobre seu gênero que as mulheres encontram na sociedade e cultura. Em suas análises de textos escritos por mulheres, Gilbert e Gubar cunham o termo “ansiedade da autoria” para descrever o processo vivido pela maioria daquelas que enfrentavam o universo masculino da arte, que reagiam a essa ausência. O isolamento, combinado ao sentimento de alienação em razão da aparente falta de predecessoras; a necessidade de audiência feminina e seu medo da audiência masculina; a sensação de inferioridade ligada a seu gênero são alguns dos vários conflitos identificados no processo de escrita das mulheres.

I did not make myself the heroine of my tales. Life appeared to me too common-place an affair as regarded myself. i could not figure to myself that romantic woes or wonderful events would ever be my lot; but I was not confined to my own identity, and I could people the hours with creations far more interesting to me at that age, than my own sensations. ⁶ (Shelley, 2012, p. 166)

Mary Shelley gera sua narrativa monstruosa, sua *“hideous progeny”*, carregando-a da potência de uma resposta à sua condição feminina, uma espécie de ato vingativo: *“What terrified me will terrify others”*⁷ (Shelley, 2012, p. 169). Como romance gótico, seu texto é uma reação ao *status quo*; como um romance de autoria feminina, é uma poderosa reação à hegemonia

⁶ “Não me fiz a heroína de minhas histórias. A vida me parecia algo muito trivial quando se tratava de mim. Eu não poderia imaginar que infortúnios romanescos ou eventos maravilhosos seriam minha sorte; mas eu não estava confinada a minha própria identidade, e eu poderia preencher as horas com criações muito mais interessantes para mim naquela idade do que minhas próprias sensações”.

⁷ “o que me aterrorizou aterrorizará outros.”.

masculina na cultura. Diante dos inúmeros obstáculos para sua autodefinição, o sentimento de monstruosidade é recorrente na mulher artista. A rejeição do papel submisso em prol da atividade literária significava encarar a depreciação, a exclusão e o asco, tal como o monstro gerado por Victor Frankenstein. Criada pelo homem e para o homem, a mulher que se coloca em uma posição de ação transforma-se em uma aberração da natureza: “*these women are accidents of nature, deformities meant to repel, but in their very freakishness they possess unhealthy energies, powerful and dangerous arts*”⁸ (Gilbert; Gubar, 2000, p. 29).

Já a história de Lily, que também pode ser entendida como uma revisão da vida de Eva, apresenta explicitamente a dissimetria nas relações de gênero e uma reação combativa da mulher diante da opressão feminina. Se a criatura de Shelley em *Frankenstein* suscita diversas questões a respeito da vida e da existência humana, Lily encarna a existência feminina em oposição aos privilégios masculinos. Enquanto o romance de Shelley pode ser lido como uma espécie de vingança contra a supremacia masculina na arte e contra a inferiorização da mulher como ser criativo, a personagem Lily representa a própria vingança feminina no âmbito social. Nessa comparação, vale ressaltar não somente a ausência de protagonismo feminino no romance de Shelley, como também a morte de todas as mulheres personagens mencionadas texto, com a exceção talvez a Margaret, cuja função é apenas a de destinatária das cartas e das histórias masculinas – uma destinatária que nunca responde as cartas que lhe são encaminhadas ou suas respostas foram propositalmente omitidas?

Devido a seu gênero e a sua relação combativa com a ordem das coisas, Gilbert e Gubar, em *The Madwoman in the Attic*, apontam aproximações entre Victor Frankenstein e os personagens miltonianos Adão e Satã. Menos explicitamente, no entanto, Frankenstein transforma-se em Eva na leitura proposta pelas estudiosas feministas. A aproximação dos dois é fundamentada principalmente pelas mazelas resultantes da busca pelo conhecimento proibido, que envolve sexo (vida) e morte. A maçã que Eva consome lhe dá o poder/sentença de gerar a vida ao mesmo tempo em que

⁸ “essas mulheres são acidentes da natureza, deformidades feitas para serem repelidas, mas na anormalidade elas possuem energias doentias, artes poderosas e perigosas”.

define a mortalidade de si e de toda a sua prole. Frankenstein também encara as dolorosas consequências da detenção do conhecimento e da possibilidade de geração da vida. A ligação entre sexo e morte, aprendida por Eva e por Victor Frankenstein, também é pertinente para se pensar a Lily de *Penny Dreadful*.

A primeira temporada da série introduz a personagem Brona Croft, uma imigrante irlandesa em Londres que ganha a vida se prostituindo e luta contra a tuberculose. No último episódio dessa mesma temporada, o médico Victor Frankenstein, no leito de morte de Brona, a asfixia para acelerar seu falecimento com a intenção de torná-la parceira de sua Criatura, que ameaça matá-lo caso ele se negue a cumprir a promessa que fizera de criar-lhe uma companheira. Assim, a segunda temporada é inaugurada pela “criação” de Lily, que acorda destituída da memória de haver sido Brona e, conseqüentemente, tem sua identidade e personalidade moldada pelos dois homens envolvidos em sua ressuscitação. Aqui, a intertextualidade com *Paradise Lost* é clara: a criação do sexo feminino acontece a pedido e à mercê do sexo masculino. Se o homem-monstro criado por Frankenstein já é símbolo do pecado, uma vez que nasce da defraudação do lugar de Deus, a criação da mulher é duplamente profana, pois ela é a própria encarnação do pecado na tradição judaico-cristã.

A relação entre Victor Frankenstein e sua criação feminina podem ser melhor compreendidas por meio das discussões presentes em *Personas sexuais* (*Sexual Personae*, 1990), de Camille Paglia. Segundo a autora, a relação de confronto entre a espécie humana e a natureza não somente origina a sociedade como explica sua história, sua dinâmica e seus conflitos. Para pensar a relação entre os sexos no ocidente é preciso, portanto, considerar a relação entre a natureza e a cultura, que define a necessidade da ciência na lógica ocidental: “its hope is that by naming and classification, by the cold light of intellect, archaic night can be pushed back and defeated”⁹ (Paglia, 1990, p. 5). Assim, além da sujeição e da objetificação da mulher na sociedade patriarcal ocidental, é preciso considerar a problemática relação entre o homem e a natureza, entendendo que a mulher representa a conexão inevitável dos

⁹ “a esperança de que através das definições e classificações, pela fria luz do intelecto, a noite arcaica possa ser afastada e derrotada”.

seres humanos com sua mortalidade, ou seja, com sua natureza, a qual a ciência não consegue vencer. O fato de que a sociedade é um construto humano com a finalidade de salvaguardar a si própria das ameaças naturais é uma ideia relativamente simples e difundida, mas que veicula algo fundamental acerca das dinâmicas que determinam as relações de gênero ocidentais. *“Sexuality and eroticism are the intricate intersection of nature and culture”*¹⁰ (Paglia, 1990, p. 1).

Ainda no episódio mencionado da segunda temporada de *Penny Dreadful*, Frankenstein diz a Lily que o significado de seu nome é “a flor da ressurreição e do renascimento”. Desde que ele a revive e a batiza, sua identidade torna-se marcadamente moldada pelas informações que ele lhe dá acerca de si própria, manipulando um passado que ela perdera devido ao procedimento científico a que fora submetida. Nesse momento, a série apresenta uma metáfora substancial para a anulação do gênero que Lily representa. A temática do esquecimento ou da perda do passado, juntamente com o apagamento da identidade, aparece com recorrência também na literatura de autoria feminina, tal como afirmam Gilbert e Gubar. O renascimento de Lily é marcado pelo silenciamento até o momento em que ela recupera sua história e passa a definir seu próprio destino. O episódio quatro da segunda temporada contém um diálogo significativo entre Victor e Lily, em que o discurso feminista aparece pela primeira vez na fala da personagem. É o início de uma consciência de gênero que determinará os atos da personagem até o desfecho da série. *“All we do is for men, isn’t it? Keep their houses, raise their children, flatter them with our pain.”*¹¹ (*Penny Dreadful*, episódio 4, temporada 2).

Após haver começado a moldar a mente da mulher-criatura de acordo com seus anseios, Frankenstein deseja vesti-la propriamente para que possa inseri-la em seu convívio social. Ao menos até que ela recupere sua memória e sua consciência sobre sua condição, ela está à mercê das tentativas de socialização de Frankenstein, que pretende transformá-la em uma mulher “respeitável”, angelical, passiva. A alteração física é bastante simbólica dentro da questão da objetificação feminina, e Lily suscita diversas reflexões

¹⁰ “A sexualidade e o erotismo são a intersecção da natureza e da cultura”.

¹¹ “Tudo o que fazemos é pelos homens, não é? Manter suas casas, criar seus filhos, adúlá-los com nossa dor”.

acerca desse tema. Quando veste os sapatos de salto e o espartilho que o cientista lhe entrega, Lily percebe e questiona o desconforto e os sacrifícios que cercam as mulheres. Questionando Frankenstein sobre a função dos acessórios – e de acessório – que ele lhe confere, Victor explica que os homens mantêm as mulheres em espartilhos para que elas não se esforcem, pois, do contrário, dominariam o mundo. Aos poucos, o contato com Lily faz com que Frankenstein se apaixone; porém seu sentimento é direcionado à criatura artificial que ele crê haver concebido segundo seus desígnios. Os dois vivem um breve romance, até que Lily entra em contato com Dorian Gray, personagem inspirado no romance de Oscar Wilde de mesmo nome, com quem já havia se relacionado em seu passado como Brona. A aparente metamorfose de Lily – de anjo doméstico à monstrosidade profana – se dá no sétimo episódio da mesma temporada, quando ela abandona o espaço da casa onde Victor a confinava. Após encontrar-se com Dorian Gray, Lily vaga sozinha pela noite de Londres, adentra um bar frequentado por homens e, após seduzir um deles, mata-o durante o ato sexual.

A série trabalha com estereótipos cerceadores da vida das mulheres, sobre os quais discorrem as análises de Sandra Gilbert e Susan Gubar. Frankenstein cria o “anjo doméstico”, expressão utilizada em *The Madwoman in the Attic* para se referir à ideia masculina de perfeição feminina, ou seja, submissão plena ao papel doméstico, conjugal e materno. A mulher que rejeita ou se afasta dessa convenção é relegada ao papel, em tudo deplorável aos olhos masculinos, de demônio e monstro, tornando-se uma espécie de anti-mulher. O que as autoras concluem na análise dos opostos extremistas na representação feminina na literatura e nas artes é que eles são rótulos culturais engendrados pelos homens, aparecem na literatura com uma recorrência significativa e têm efeitos perversos na autodefinição e psique femininas.

*While male writers traditionally praise the simplicity of the dove, they invariably castigate the cunning of the serpent – at least when that cunning is exercised in her own behalf. Similarly, assertiveness, aggressiveness all characteristics of a male life of “significant action” are “monstrous” in women precisely because “unfeminine” and therefore unsuited to a gentle life of “contemplative purity.”*¹² (Gilbert; Gubar, 1979, p. 28)

¹² “Enquanto escritores homens tradicionalmente adoram a simplicidade do pássaro, eles invariavelmente castigam a astúcia da serpente – ao menos quando tal astúcia é exercida em prol de si. De forma similar, a assertividade, a

Na incompatibilidade entre “pureza contemplativa” e “ação significativa”, tanto Mary Shelley quanto Lily configuram-se como monstros que agiram a despeito dos obstáculos colocados pelo universo social e cultural dominado por homens. A assertividade da mulher, portanto, é indício de perfídia e monstrosidade aos olhos da cultura patriarcal. Somente a esfera doméstica é o espaço moralmente aceito para a mulher que se adequa às determinações dessa cultura. Pensando nas ambiguidades em torno das definições que a cultura impõe à mulher, Gilbert e Gubar também apontam para a interiorização emblemática de uma ideia de si como monstro, indigna, vilã e símbolo de degradação. No caso das mulheres autoras, essa autoimagem invade a literatura, tal como demonstra a crítica feminista, e a contamina de ansiedade espacial, temáticas de enclausuramento e imagens da encarnação da monstrosidade. No caso de Lily, a monstrosidade é convertida em instrumento de luta e em atitude de empoderamento. Assim, vingando seu gênero, a personagem recupera as intenções autorais de Mary Shelley – “aterrorizar outros” –, em que “outros” refere-se especificamente ao gênero masculino.

*“Since it is always culture’s project to subsume and transcend nature, if women were considered part of nature, then culture would find it “natural” to subordinate, not to say oppress, them”*¹³ (Ortner, 1974, p. 73). No âmbito social, portanto, a mencionada associação conduz à subordinação da mulher a seu papel reprodutor e ao refreamento de sua inserção completa e de sua autonomia no universo cultural. Ortner discute a negação da transcendência feminina, concluindo que as atividades masculinas são consideradas superiores devido ao local em que são colocadas na escala virtual que separa a natureza da cultura. Tais constatações são reiteradas pela recorrente e estabelecida associação do feminino à natureza, justificando a sujeição da mulher.

Outro tópico explorado por Camille Paglia em *Personas sexuais* é a necessidade imagética do olhar ocidental. Apesar do cinema haver criado

agressividade características de uma vida masculina de ‘ação significativa’ são ‘monstruosas’ nas mulheres precisamente porque ‘antifemininas’ e portanto inaptas a uma vida delicada de ‘pureza contemplativa’.

¹³ “Já que é sempre o projeto da cultura submeter e transcender a natureza, se as mulheres são consideradas parte da natureza, então a cultura entenderia como ‘natural’ subordiná-las, para não dizer oprimi-las”.

imagens icônicas que representam o monstro de Frankenstein, o livro não concede as bases para sua representação visual. Pensando na expansão do universo cinematográfico, que também engloba as séries televisivas, a visibilidade é requisito primordial. Ela também pode configurar-se como um tópico relevante na análise da Criatura engendrada por Victor Frankenstein, uma vez que sua monstruosidade se relaciona não somente ao horror e à ojeriza que sua aparência causa naqueles que o veem, mas também à ausência de descrições acerca de suas características físicas. A exterioridade da criatura feminina criada na série *Penny Dreadful*, no entanto, exige uma investigação particular.

Levando em consideração as diferenças de gênero, as conotações da aparência de Lily são ainda mais significativas do que aquelas relacionadas à primeira criatura de Frankenstein. Ao comparar-se com os homens, ele sente-se repellido pela própria imagem e entende sua monstruosidade através da rejeição a que a diferença lhe condenou. "*Beauty is an apollonian freeze-frame: it halts and condenses the flux and indeterminacy of nature. It allows man to act by enhancing the desirability of what he fears*"¹⁴ (Paglia, 1990, p. 32). A aparência de Lily adequa-se à estética exigida para a mulher, porém sua personagem subverte a própria lógica da objetificação que determina seu valor em um mundo que reduz seu gênero a padrões estéticos, pois utiliza a beleza física e a capacidade sedutora como armas para sua vingança contra a vileza masculina.

Outro paralelo possível entre o romance e a série remete a uma das cenas mais impactantes e simbólicas da narrativa de Mary Shelley, em que a Criatura narra o abandono por seu criador, que foge aterrorizado assim que aquele desperta para o mundo. O que ocorre em *Penny Dreadful*, no entanto, é justamente o oposto, uma vez que é Lily quem abandona Frankenstein. Tal distinção é significativa, pois é indício da força e independência da personagem. Ela toma as rédeas da própria vida, rejeitando a dominação masculina e a identidade forjada que a circunscrevia. Assim como a criatura primeira, ela deseja vingança, porém seu inimigo não é a humanidade, mas o gênero masculino. Lily seduz os homens com sua aparência: seus atos e

¹⁴ "A beleza é uma imagem congelada: ela pausa e condensa o fluxo e a indeterminação da natureza. Ela permite que o homem aja engrandecendo a desejabilidade do que ele teme".

sua personalidade são monstruosos, já que escapam da moralidade e da passividade impostas ao feminino. Diferentemente de seu “irmão”, ela busca vingança e poder, não somente o fim de sua exclusão. Assim, apesar das particularidades de sua origem, Lily assume um caráter simbólico em termos de lutas feministas, pois rejeita o papel tradicional de gênero, contesta a sujeição da mulher aos desígnios masculinos e busca a insurgência feminina contra a opressão patriarcal.

Tal qual seu criador, a reação da Criatura à autenticidade e autonomia de Lily é negativa. Ao cobrar dela a passividade da parceira que ele desejara, seu comportamento aproxima-se da lógica daqueles que o rejeitam. “*She needs poetry*”¹⁵ (*Penny Dreadful*, episódio 1, temporada 2), afirma a Criatura quando encontra Lily pela primeira vez. A poesia simboliza a cultura letrada, detenção majoritariamente masculina, e aqui parece fazer parte do processo de inserção de Lily no mundo dos homens. No entanto, Lily não será discípula dos ensinamentos culturais masculinos, tal como ela esclarece no episódio oito da segunda temporada, na emblemática cena em que ela e o monstro dialogam. O discurso de Lily discorre sobre a sujeição e a violência dos homens sobre as mulheres; ela deixa claras suas intenções de supremacia e vingança: “*Never again shall I kneel to any man. Now they will kneel to me*”¹⁶ (*Penny Dreadful*, episódio 8, temporada 2).

Em seu passado de prostituição enquanto Brona, Lily vivenciou a violência sistemática do homem sobre a mulher. A jornalista Claudine Legardinier afirma: “A análise feminista considera a prostituição a situação mais extrema da relação de poder entre as categorias de sexo. Transformadas em objetos e então sujeitas à violência, as mulheres são coisificadas em prol da sexualidade irresponsável dos homens” (Legardinier, 2009, p. 198). A prostituição feminina é, portanto, uma alternativa à circunscrição doméstica que confina a mulher ao extremo da sujeição e da degradação. No final do século XIX, momento histórico em que se passa *Penny Dreadful*, ocorre uma fase de multiplicação dessa atividade no ambiente urbano em desenvolvimento acelerado. O significado da prostituição é emblemático dentro da relação de poder e violência do

¹⁵ “Ela necessita de poesia”.

¹⁶ “Jamais outra vez eu irei ajoelhar-me para um homem. Agora eles se ajoelharão para mim”.

homem sobre a mulher, explicando o passado brutal que Lily vivera e do qual pretende proteger outras mulheres.

A partir da revelação de Lily sobre seus verdadeiros intuitos, ela e Dorian Gray aliam-se, conectados pela imortalidade e pela beleza como uma espécie de sentença. Na intenção de vingar seu gênero, ela reúne mulheres cujas vidas são marcadas pela violência e pela sujeição aos homens. A primeira de suas discípulas é Justine, que remete a uma personagem de mesmo nome criada no romance de Mary Shelley. Ela servia à família Frankenstein após a morte da mãe de Victor; porém, quando William, o irmão mais novo do protagonista, é assassinado, ela é incriminada injustamente e confessa o crime que não cometeu. Como consequência, é executada, apesar do verdadeiro assassino ser o monstro de Frankenstein. Incorporando uma mártir impassível diante da injustiça, Justine representa, em uma leitura de cunho feminista, o sofrimento e a autoabjeção a que as mulheres são colocadas pelas leis e determinações masculinas. É também grande o poder simbólico da personagem Justine na série *Penny Dreadful*, que revela uma história de abandono e sujeição completa aos ímpetos de um homem que a explorou sexual e psicologicamente durante sua infância e adolescência. É Lily quem a resgata e lhe dá a possibilidade de se vingar.

Enquanto a ausência de poder feminino é expressa e denunciada pelo romance, a série enfatiza a condição da mulher figurando uma retaliação por meio do empoderamento e da resposta intransigente à violência de gênero. No episódio seis da terceira temporada, havendo reunido um grupo de mulheres que viveram a exploração e a sujeição sistemáticas, Lily afirma:

*We are not women who crawl, we are not women who kneel. And for this we'll be branded radicals. Revolutionists. Women who are strong, and refuse to be degraded, and choose to protect themselves, are called monsters. That is the world's crime, not ours.*¹⁷ (*Penny Dreadful*, episódio 6, temporada 3).

Porém, Victor Frankenstein, ao descobrir que Lily havia se mudado para o castelo de Dorian e dedicava-se, com ele, a “imoralidades” e a violência, decide interferir mais uma vez através da ciência.

¹⁷ “Nós não somos mulheres que se arrastam, nós não somos mulheres que se ajoelham. E por isso nós seremos denominadas radicais. Revolucionárias. Mulheres que são fortes, e recusam a degradação, e escolhem protegerem-se, são chamadas de monstros. Esse é o crime do mundo, não nosso”.

A terceira temporada da série apresenta seus experimentos em busca de uma espécie de antídoto que recupere a passividade e a delicadeza de Lily, reavendo seu comportamento anterior. A ação de Frankenstein é simbólica na leitura feminista dessa narrativa, uma vez que remete à tentativa de apagamento do gênero feminino, à usurpação da identidade sobre o pretexto de que a autenticidade da mulher é nociva e seu comportamento deve seguir as prescrições da cultura e dos homens. No episódio oito da terceira temporada, a fala de Dorian Gray acerca da sujeição de Lily através da ciência simboliza claramente o embate entre a natureza e a cultura, já explorados nas análises de Camille Paglia, subjacente às ações de Frankenstein: *“The miracles of the modern age. In all her fire and all her furious power, your violent leader was snuffed out by a few drops of liquid”*¹⁸ (*Penny Dreadful*, episódio 8, temporada 3).

Dorian começa a não mais apoiar as ações de Lily, pois não aceita seu papel revolucionário que o coloca de lado. Ele ajuda Victor a sequestrá-la e a levá-la até o local onde pretende realizar o experimento que seria sua cura. A ação, na mulher, é considerada doença, e o homem, aqui, utiliza sua racionalidade e seu domínio da ciência para controlar seu comportamento assertivo. No entanto, eliminar a raiva de Lily significa necessariamente apagar a (sua) História. A tentativa de Frankenstein remete à lógica patriarcal, que silencia as mulheres e as submete à passividade, e seus argumentos voltam-se para a moralidade considerada digna para o comportamento feminino: *“Nós a transformaremos em uma mulher decente”*¹⁹ (*Penny Dreadful*, episódio 7, temporada 3). Seu criador volta-se para as origens de sua mulher-criatura, para as expectativas de que ela atenderia a seus ideais de feminilidade. Ela afirma que na verdade ele a fez uma prostituta, um presente à sua Criatura para poupar sua própria vida. Ela clama pela liberdade de que tem direito, pela individualidade que Victor deseja retirar-lhe.

A relação entre Lily e Victor segue a lógica das relações de força entre o dominador, que detém os valores e a moral universais, e o dominado, que é submetido a eles. “A dissimetria constituinte da relação de dominação

¹⁸ “Os milagres da idade moderna. Em todo seu ardor e todo seu poder furioso, sua líder violenta foi exterminada por algumas gotas de um líquido”.

¹⁹ “We are going to make you into a proper woman”.

aparece não somente nas práticas sociais, mas no campo da consciência e até nas estratégias de identidade” (Apfelbaum, 2009, p. 76). Tal como explica a psicossocióloga Erika Apfelbaum, a subjetividade e a identidade dos sujeitos são influenciadas pelas relações de gênero e o funcionamento da dominação. Por fim, Victor renega sua obsessão por tornar Lily o “anjo doméstico” pelo qual ele ansiava, pois finalmente escuta sua história, que é principalmente a história de Brona e também a de seu gênero. Analogamente à Mary Shelley, que transpôs em seu texto seu não pertencimento à realidade social e artística que a cercava, Lily encarna uma atitude revolucionária diante de sua situação. No entanto, a força masculina, ainda que não a aniquile, aparece, ao fim, como um inimigo imbatível.

Com um desfecho pessimista, a história de Lily expressa o que a literatura de autoria feminina vem demonstrando há séculos e que a crítica feminista vem descortinando. Desde sua criação no mito original, a mulher é secundarizada; pedaço de Adão, cuja semelhança a Deus é constantemente reiterada, a inferioridade de Eva ecoa por toda a história da humanidade, perpassando toda a cultura ocidental. Justamente com o destaque para sua beleza física condicionando já sua transcendência, seu potencial para a vileza e degradação moral recupera a deficiência de intelecto e de caráter que justificará a dominação masculina. A trajetória e a força de Lily deixam claro que, se sua beleza contrasta com sua deformidade moral, essa perspectiva diz respeito a uma cultura que se configura fundamentalmente imoral em seu tratamento das mulheres.

Juntamente com as imagens ambíguas que cercam a mulher no patriarcado, a figura de Eva, segundo a tradição bíblica e literária, é colocada como a “mãe da humanidade”, a origem de toda a História, e como aquela que não possui uma história, já que sua sentença é justamente servir os homens e gerar seus filhos. Tal como Eva e suas descendentes, o monstro engendrado por Mary Shelley vive a inadequação e a marginalidade em meio à humanidade. E assim como Eva carrega o duplo infortúnio de gerar a História sem ser parte dela, Lily, recuperando tanto a história vivida como a história escrita por Mary Shelley, é duplamente um monstro: é fruto da ciência profana dos homens e é símbolo do pecado original. Como foi demonstrado, seu poder simbólico é extremamente relevante na

compreensão não somente das vidas femininas apagadas pela dominação masculina, mas também para a ampliação do universo ficcional de Shelley, elucidando relevantes questões de gênero subjacentes ao romance.

REFERÊNCIAS

APFELBAUM, Erika. Dominação. In: *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 76-80

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. Mary Shelley's Monstrous Eve. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. 2. ed. Ed. J. Paul Hunter. New York: W.W. Norton, 2012. p. 328-344.

_____. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2. Ed. New Haven: Yale University Press, 2000.

IMDB. *Penny Dreadful TV series (2014-2016)*. Available in: <<http://www.imdb.com/title/tt2628232/>>

LEGARDINIER, Claudine. Prostituição I. In: *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.p. 198-203.

ORTNER, Sherry B. Is female to male as nature is to culture? In: ROSALDO Michelle (org.) *Women, culture, and society*. Stanford: Stanford University Press, 1974. p. 68-87.

PAGLIA, Camille. *Sexual Personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Penny Dreadful. Dirigido por J. A. Bayona, Dearbhla Walsh, Coky Giedroyc, James Hawes. Produzido por James Flynn, Morgan O'sullivan. Escrito por John Logan, Andrew Hinderaker, Krysty Wilson-Cairns. Trilha sonora por: Abel Korzeniowski. UK: Sky / USA: Showtime, 2014-2016 (50 min.) / Brasil: Netflix. Tv Series, son., color. Disponível em: <<https://www.netflix.com/search?q=penny%20dreadful%20>> Acesso em: 13 ag. 2017.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luiz (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

POOVEY, Mary. My Hideous Progeny: The Lady and The Monster. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. 2. ed. Ed. J. Paul Hunter. New York: W.W. Norton, 2012. p. 344-355.

BELLE ÉPOQUE NOIR: CORPOS DOENTES, CORPOS GROTESCOS

Daniel Augusto P. Silva*

RESUMO: Este trabalho visa a analisar como a ficção decadente francesa e brasileira retrataram as ansiedades do período da Belle Époque em relação às doenças. Seguimos a hipótese de que tal abordagem foi realizada artisticamente a partir do grotesco decadente. Acreditamos que a representação grotesca da degradação corporal foi empregada não apenas para se tratar de personagens doentes, mas também de outras figuras, tais como plantas e pedrarias. Para tanto, analisamos pontualmente os contos “Palestra a horas mortas” (1900), de Medeiros e Albuquerque, e “Morte do Palhaço” (1914), de Gonzaga Duque, bem como os romances *Le chercheur de tares* (1898), de Catulle Mendès, e *Là-bas* (1891), de J.-K. Huysmans, **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura decadente; Literatura fin-de-siècle; Literatura brasileira; Literatura francesa; Grotesco decadente.

ABSTRACT: This paper aims at examining how the French and Brazilian Decadent Fiction portrayed the anxieties of the Belle Époque period in relation to diseases. Our hypothesis is such approach was artistically realized from the decadent grotesque. In this literature, the grotesque representation of bodily degradation was used not only to characterize sick characters, but also for a number of other figures, such as plants and precious stones. Therefore, we analyze excerpts from the short stories “Palestra a horas mortas” (1900), by Medeiros e Albuquerque, and “Morte do Palhaço” (1914), by Gonzaga Duque, as well as the novels *Le chercheur de tares* (1898), by Catulle Mendès, and *Là-bas* (1891), by J.-K. Huysmans.

KEYWORDS: Decadent Literature; Fin-de-siècle Literature; Brazilian Literature; French Literature; Decadent Grotesque.

Sorriso da sociedade

A fórmula já é conhecida: a julgar por parte da crítica e da historiografia literária nacional, a literatura brasileira do início do século XX seria o “sorriso da sociedade” (cf. Pereira, 1988; Bosi, 2006). “Diletante”,

* Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista CAPES sob orientação do Prof. Dr. Júlio França (UERJ). Integra também o Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). É coorganizador do livro *Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (Appris, 2017). E-mail para contato: daniel.augustopsilva@gmail.com

“mundana”, “afetada”, “amena”, “recreativa”, “alienada”, “conformista” e “verborrágica” são alguns dos outros qualificadores mais comumente empregados para descrever a prosa de ficção da *Belle Époque*. Se tomássemos tal perspectiva como verdadeira, seríamos levados a acreditar que poucas obras do período possuem alguma relevância para os estudos literários. Exceção feita a narrativas de crítica social mais destacada, como *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, o restante dessa produção artística estaria atrelado ao que há de mais superficial nas letras nacionais.

É o que defende, por exemplo, Antonio Candido (2006, p. 119), para quem essa seria “uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academicismo”. Compreendida nesses termos, a ficção da *Belle Époque* não apenas apresentaria temáticas supérfluas e descompromissadas, feitas para agradar ao público-leitor, como não teria produzido inovações sob o ponto de vista estético. Ainda mais grave, tal literatura seria fruto de um conjunto de influências estrangeiras e da submissão a ditames artísticos ultrapassados, próprios da Academia Brasileira de Letras.

Esse protocolo de leitura, que tende a exprimir expectativas de arte pautadas por moldes realistas e pela denúncia de problemas sociais do país, foi explicitado ao longo de todo o século XX em trabalhos historiográficos clássicos e bastante influentes. Para Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 246), escritores como João do Rio, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida e Artur Azevedo “contentes da sua sorte, pertencentes à classe dominante, escreveram para distrair-se, e distrair os leitores” e, com essa posição diletante, “aboliram a evolução do romance”. A autora (1988, p. 246) ainda avalia, negativamente, o estilo das narrativas do período, que teria sido marcado por uma forma de escrita de “muito floreio verbal e pouca substância”.

Em tal contexto de recepção crítica, as narrativas que teriam apresentado outras abordagens temáticas e textuais, desfazendo-se do rebuscamento formal, foram julgadas de modo um pouco mais complacente e classificadas como pré-modernistas. Alfredo Bosi (2006, p. 209) expressa

esse ponto de vista ao escrever que entende como “pré-modernista tudo o que rompe, de algum modo, com essa cultura oficial, alienada e verbalista, e abre caminho para sondagens sociais e estéticas retomadas a partir de 22”. Como se pode observar a partir do excerto, as obras do período que tiveram uma realização supostamente mais inovadora são compreendidas como uma forma de preparação para a Semana de Arte Moderna. Do final do século XIX até os debates vanguardistas de 1922, é como se houvesse um intervalo e uma paralisia nas experimentações artísticas e na reflexão sobre as questões sociais do país.

No momento em que a crítica literária adota uma metodologia assentada sobre concepções modernistas de qualidade literária, parte da literatura produzida anteriormente é encarada sob o ponto de vista da falta e da falha. Quando as obras da *Belle Époque* adotam poéticas consideradas como próprias do século XIX, elas tendem a ser imediatamente associadas ao atraso, ao academicismo e à cópia; quando apresentam inegáveis inovações, temáticas ou formais, são analisadas como um passo rumo ao Modernismo de 22. De todo modo, a literatura modernista foi recorrentemente tomada como o padrão para se avaliar a ficção de outros períodos. Verificou-se, assim, uma tendência crítico-historiográfica a solapar e a legar ao ostracismo obras de escritores que não se encaixassem nesse ideal de literatura.

A preponderância dessa abordagem nos estudos literários levou também ao desconhecimento de inúmeros aspectos e vertentes da produção artística que compreende a última década do século XIX até meados do XX. Classificar como “sorriso da sociedade” um período tão diversificado é, no mínimo, inexato. É importante notar que essa expressão é referenciada por uma passagem do livro *Panorama da Literatura Brasileira*, de Afrânio Peixoto, publicada apenas em 1940, isto é, pelo menos vinte anos depois do grupo de narrativas em questão e no período da 2ª Guerra Mundial. No fragmento, o escritor expõe a sua concepção pessoal de ficção, sem que a relacione a uma tendência de um período histórico. Pelo contrário, depois de comentar que a República sofreu também com crises, ele faz votos de que o tempo de felicidade chegue um dia: “Só o bom tempo trará flores... e poesia e ficções... Que não demore!” (Peixoto, 1947, p. 9). Tratar a sua visão de literatura como

a representação por excelência da *Belle Époque* é, portanto, uma generalização que não se sustenta.

Certamente, foram produzidas no período diversas obras voltadas para o entretenimento do público-leitor, tanto em narrativas ficcionais quanto em periódicos (cf. El Far, 2004). É enganoso, no entanto, tomar esse conjunto de textos para classificar a literatura da época como despreocupada e de mero diletantismo. Em um complexo cenário de tensões sociais e de rápidas transformações econômicas e artísticas, a *Belle Époque* sustentou uma pluralidade de correntes poéticas, seja na produção mais popular, seja naquela considerada acadêmica, e até mesmo os críticos que a consideram em termos de “sorriso da sociedade” apontam para sua diversidade. É o caso de Maurício Silva, que, mesmo colocando o academicismo e o mundanismo como tendências dominantes dessa ficção, afirma:

De fato, o estudo do universo literário brasileiro, que conheceu um relativo impulso durante os anos que marcaram a passagem do século, mostra-se fecundo para compreensão de um dos mais marginalizados períodos de nossa literatura, revelando-se uma riqueza estética quase sem precedentes na história cultural brasileira. Por isso, nada parece mais irracional aos olhos de um observador acostumado a uma rígida articulação lógica, embora artificial, de movimentos estéticos absolutos, do que o emaranhado de tendências surgido no Brasil ainda na virada do século, já que conviviam, nem sempre pacificamente, tanto movimentos literários díspares [...] quanto tendências estéticas variadas [...]. (Silva, 2013, p. 24-25)

A variedade de poéticas da *Belle Époque* é inegável: apresentam-se, por exemplo, obras que se veiculam, na prosa, ainda ao Naturalismo e, na poesia, tanto ao Parnasianismo quanto ao Simbolismo (cf. Bosi, 2006); narrativas de cunho erótico e pornográfico, os chamados “livros para homens” (cf. Mendes, 2016); uma intensa produção cronística, cada vez mais presente nos jornais (cf. Salla, 2010); diversas charges e textos satíricos, de indelével crítica política e social (cf. Santos, 2016); romances de sensação com um largo público-leitor (cf. El Far, 2004); uma literatura de crime que explora sistematicamente as notícias veiculadas pela imprensa (cf. Sasse, 2016); uma ficção gótica, produzida inclusive por escritores bastante populares à época, como Coelho Neto e Júlia Lopes de Almeida (cf. Silva, 2014; Santos, 2017); e, finalmente, a prosa de ficção decadente, que será tomada como objeto de análise ao longo deste trabalho. Trata-se, portanto, de um grupo bem

variado de vertentes literárias, com gêneros, estratégias estilísticas e efeitos de recepção também heterogêneos.

Os quatro últimos tipos de ficção arrolados anteriormente nos dão indícios de uma outra face da *Belle Époque*. Ao contrário de uma arte supostamente “amena”, “satisfeita” e “feliz”, apresenta-se uma literatura que expressa uma visão de mundo negativa e desencantada sobre o progresso, a civilização e os avanços técnico-científicos. Tematizando o lado mais cruel e violento do ser humano, esses textos buscaram gerar efeitos de recepção como o medo, o horror e a repulsa. Com esse objetivo, eles engendraram personagens criminosas, sexualmente transgressivas, obsessivas e avessas ao contato social, que vivem em espaços bastante degradados, verdadeiros *loci horribiles*, bem distantes de um ideal de cidade salubre, segura e higienizada. Ao destacar o pessimismo e a perversidade, tal literatura nos sugere a existência de uma *Belle Époque noir*. Para desenvolver essa noção inicial, apresentamos como foco de análise a prosa de ficção decadente brasileira e francesa.

Decadência: conceitos e linguagens

Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, desenvolveu-se na Europa e no Brasil uma literatura intimamente ligada à ideia de decadência. Descrente de dogmas religiosos, da capacidade da ciência de levar a sociedade ao progresso e da própria bondade humana, a prosa de ficção decadente expressou um profundo mal-estar em relação à modernidade. Ao defender uma visão de mundo pessimista, despreendida dos códigos morais coletivamente aceitos, e, em alguns casos, até mesmo niilista, essas narrativas engendraram uma poética marcada pelo horror e pelo grotesco. Ainda que suas temáticas sejam voltadas para o mórbido, o bizarro e o desviante, essa literatura se notabilizou por um emprego da linguagem e um trabalho formal bastante inovadores. Longe de constituir uma produção fortuita e de menor expressão, a ficção decadente foi realizada por autores como, por exemplo, os franceses J.-K. Huysmans, Jean Lorrain, Catulle Mendès, Octave Mirbeau, e os brasileiros Gonzaga Duque, Raul de Polillo, João do Rio e Carlos de Vasconcelos.

Essa literatura, no entanto, não se instituiu em um movimento ou em uma escola literária bem definidos, com preceitos próprios e claramente demarcáveis. Entre outros estudiosos, é o que afirma também Marquèze-Pouey (1986, p. 7), ao defender que “*d’un mouvement il n’y eut à peu près rien : ni doctrine, ni identité de vues, ni organisation*”¹. Ainda que possamos identificar tentativas de formação de revistas e de círculos literários decadentes, eles não conseguiram se estabelecer como tais, a ponto de veicular orientações poéticas fixas (cf. Carollo, 1980). Por esses motivos, rejeitamos nomeações como “decadentismo”, “decadismo” ou mesmo “simbolismo”, que tendem a indicar a constituição de um grupo artístico específico. A própria variação terminológica da crítica, nacional e estrangeira, sugere a dificuldade em se identificar uma filiação artística unívoca e coesa.

A multiplicidade de entendimentos e a flutuação de nomenclaturas para se descrever a produção decadente impressiona. A maioria da crítica a aborda como movimento ou corrente, mas com diferenças terminológicas sutis. Apenas considerando os estudos literários brasileiros, identificamos quatro correntes frequentes: a primeira, que tende a diferenciar “decadentismo” e “decadismo”, considerando o primeiro como um termo pejorativo (cf. Carollo, 1980); a segunda, que diferencia “decadentismo” e “simbolismo”, por razões diversas, mas, em geral, tratando um como predecessor ou herdeiro do outro (cf. Merquior, 2014; Fernandes, 2014); a terceira, que emprega “decadentismo” e “simbolismo” como palavras e conceitos praticamente sinonímicos (cf. Muricy, 1973; Pereira, 1988; Bosi, 2006); finalmente, a quarta, que utiliza “decadentismo” para designar um movimento (cf. Mucci, 1994). Destacamos, ainda, outras descrições, que tendem a focar mais no trabalho discursivo das obras, tais como “ídiolo decadista”, “*art nouveau*” e “esteticismo” (cf. Salgado, 2006). Nesse contexto, levantamos a hipótese de que a obliteração crítico-históriográfica de grande parte da ficção decadente, sobretudo no Brasil, teve como uma de suas causas justamente um problema de identificação e de delimitação.

Para escapar a essa instabilidade terminológica e conceitual, preferimos abordar tal produção literária como prosa de ficção **decadente**, que, mesmo

¹ “de movimento não teve quase nada: nem doutrina, nem identidade de pontos de vista, nem organização”.

não tendo se organizado no campo literário de maneira homogênea, apresentou uma série de recorrências temáticas e estilísticas, dando forma a uma poética. Desse modo, adotamos ponto de vista semelhante ao sustentado por Jean de Palacio (2011, p. 9), que analisa essa literatura como um conjunto particular de abordagens linguísticas e temáticas. Para além dos usos discursivos específicos, compreendemos a ficção decadente também em relação à sua visão de mundo negativa. Como afirma Séverine Jouve (1989, p. 13), *“attitude mentale avant tout, elle [la littérature décadente] se plaçait au-dessus des querelles de doctrines ou d’écoles”*².

A despeito da pluralidade de suas produções, destacam-se alguns dos aspectos textuais que enformam essa atitude mental (cf. Muricy, 1973; Mucci, 1994; Palacio, 2011; França, 2013): (i) uma linguagem frequentemente estetizada, artificial, considerada por vezes excessiva, com uso frequente de construções raras e neologismos, que pode tender ao hermetismo; (ii) anticientificismo e desconfiança em relação ao discurso racional; (iii) o medo e a repulsa como efeitos estéticos almejados; (iv) atração pelo misticismo, pelo ocultismo e pelo exotismo; (v) utilização de campo semântico mórbido e criação de diversas figuras grotescas; (vi) narradores e personagens que revelam desencanto com a vida, com a modernidade e com os grandes centros urbanos; (vii) tematização constante de doenças físicas e psicológicas; (viii) presença de elementos sobrenaturais nas narrativas; (ix) atração por transgressões sexuais, tais quais necrofilia e pedofilia.

Entre todas essas características, a ficção decadente se notabilizou, sobretudo, pelo seu emprego da linguagem. Tendo se desenvolvido em um momento de intensa experimentação linguística, essas narrativas se valeram de procedimentos bastante inovadores para a época. Como nos aponta Marcel Cressot, havia nas últimas décadas do século XIX um cenário propício para esse tipo de reflexão sobre o discurso literário:

Une des premières certitudes qui se présentent à l’esprit de l’écrivain de 1880, c’est qu’en matière de langue, exception faite de quelques recettes impérieuses, il jouit d’une liberté complète. Il lui est loisible de créer des mots, d’en rajeunir qui sont tombés en désuétude, d’en emprunter aux vocabulaires techniques, aux dialectes, à la langue de tous les jours, à l’argot, aux langues étrangères. Il lui est loisible de leur associer un sens qu’ils ont perdu au long des

² “atitude mental antes de tudo, ela [a literatura decadente] se colocava acima de querelas de doutrinas e de escolas”.

âges, ou même un sens « inouï » suggéré par une étymologie souvent approximative. Les dépouillements effectués jusqu'à ce jour ne nous donnent qu'une faible idée de l'abondance des acquisitions de la seconde moitié du XIXe siècle.³ (Cressot, 1938, p. 3)

Ao desenvolver um estudo estilístico sobre a obra de J.-K. Huysmans, Cressot identifica tais características discursivas. Em razão das inversões sintáticas, da criação de neologismos, da recuperação de sentidos arcaicos de palavras, de novas acepções lexicais, da inserção de termos de vocabulários especializados, o crítico (1938, p. 75) denomina o estilo, então, de *langue de décadence*. Essa forma de expressão visaria criar uma série de dificuldades para a recepção, gerando um efeito de estranhamento no momento da leitura. Assim, ao transgredir a ordem natural de elementos na frase, ao apresentar uma narração não-linear e ao preferir frequentemente termos imprecisos, a ficção de Huysmans e, por extensão, a decadente, seria caracterizada também por uma *esthétique de l'impropriété*, isto é, uma “estética da impropriedade” (Cressot, 1938, p. 536).

Essa tendência se verifica também em outras produções do final do século XIX e da *Belle Époque*, sobretudo em virtude do impressionismo literário e da *écriture artiste*. Esses dois procedimentos discursivos estão presentes nas obras de autores dos mais variados gêneros literários e em diferentes poéticas, desde Edmond de Goncourt, Gustave Flaubert, J.-K. Huysmans, Émile Zola até João do Rio, Coelho Neto e Gonzaga Duque. Trata-se de uma forma de escrita que destaca mais os efeitos das cenas que os próprios acontecimentos em si. São enfatizados, assim, os aspectos pictóricos das descrições e o apelo sensorial que trazem, tanto em efeitos visuais, quanto sonoros, táteis, olfativos e até mesmo gustativos. Tais estratégias discursivas também foram empregadas na ficção decadente, aliadas às citadas anteriormente, de modo a constituir um estilo de escrita bastante refletido e que se concebia, positivamente, como artificial e refinado.

³ “Uma das primeiras certezas que se apresentam ao espírito do escritor de 1880, é que, em matéria de língua, exceção feita a algumas receitas imperiosas, ele goza de liberdade completa. A ele é permitido criar palavras, rejuvenescer aquelas que caíram em desuso, tomar emprestado termos dos vocabulários técnicos, dos dialetos, da língua de todos os dias, da gíria, das línguas estrangeiras. A ele é permitido associar às palavras um sentido que elas haviam perdido ao longo dos tempos, ou mesmo um sentido ‘surpreendente’, sugerido por uma etimologia frequentemente aproximativa. As contagens efetuadas até esse momento nos dão apenas uma fraca ideia da abundância das aquisições da segunda metade do século XIX”.

Com as dificuldades que impõe à recepção e, muitas vezes, visando deliberadamente ao hermetismo, o estilo das narrativas decadentes se desenvolve em um momento de reação a uma forma de escrita considerada excessivamente prosaica, popular e vulgar. Em uma época na qual o escritor passa, cada vez mais, a ocupar função de jornalista e a ter de adequar seu estilo para um largo público, crescem uma percepção de empobrecimento da língua literária e uma busca por novas estratégias formais. Como expõe Flora Süssekind (1998, p. 42) ao debater o contexto da produção brasileira, “ao nascente império da imagem técnica opõe uma literatura pautada na afirmação da subjetividade e num rebuscamento que a diferenciase da dicção de crônica dominante na produção de muitos escritores do período”. Nesse sentido, as estratégias discursivas da ficção decadente, avaliadas pejorativamente pela crítica, não são apenas um fim em si mesmas e mero verbalismo: além de despertar efeitos de recepção como o estranhamento, elas estão em plena sintonia com os desafios do escritor de meados do século XX.

Não apenas a nível linguístico tais narrativas se mostraram bastante atentas a sua contemporaneidade. Longe de configurar simples escapismo, a ficção decadente também refletiu sobre os problemas sociais. Na França ou no Brasil, tais textos revelaram as ansiedades e os desejos do período, além das falhas dos seus projetos de construção nacional e de progresso. Assim, essa literatura explorou sistematicamente as fissuras das sociedades, com frequentes alusões a desvios comportamentais e com a criação de enredos marcados pela violência de personagens submetidos a seus instintos sexuais e a obsessões psicológicas. Nesse contexto, a temática da doença foi sistematicamente enfatizada pelas obras decadentes.

País doente, arte decadente

O final do século XIX e a *Belle Époque* foram marcados por grandes avanços técnicos, científicos e sociais. O desenvolvimento da iluminação pública, dos transportes coletivos, das redes de saneamento básico, bem como o combate a inúmeras doenças trouxeram aos habitantes das cidades uma melhoria na qualidade de vida. Trata-se de um quadro de rápidas e

intensas mudanças em um recorte temporal relativamente curto. Para entendermos como esse momento de inúmeros avanços pôde ter ensejado, para alguns intelectuais e artistas, a percepção de que a sociedade estaria passando por um processo de degeneração, é preciso observar o impacto dessas transformações:

Sempre houve inovação; nenhuma geração passou sem novidades. Mas a mudança tornou-se então a natureza da vida, a novidade uma parte da dieta normal, servida por instituições como a imprensa e as agências de notícias – dedicadas a ela, ou à sua invenção quando o repertório ficava escasso. O *fin de siècle* foi a era das novidades materiais, das notícias, de *faits divers*, de *nouvelles à sensation* – de furos, notícias de primeira mão e boletins, de manchetes e novas sensacionais; o tempo em que as modas – no vestuário, na política ou nas artes – deixavam claro que eram feitas para durar pouco: a mudança pela mudança. (Weber, 1988, p. 15)

As incessantes inovações da modernidade trouxeram para o homem um sentimento de instabilidade e de fragilidade. A partir dos trabalhos de Georg Simmel e Walter Benjamin, Ben Singer (2001) expõe os efeitos dessas mudanças sobre a sensibilidade humana e como ela contribuiu para o desenvolvimento de uma imprensa e de uma ficção de cunho mais sensacionalista. Ele defende que as populações do período, com os sentidos hipertestimulados pelas constantes novidades técnicas, experimentariam não apenas um desgaste da percepção, tornando-se progressivamente indiferentes e *blasés*, como também teriam uma necessidade de “sensações cada vez mais fortes [...] para penetrar os sentidos atenuados” (Singer, 2001, p. 140).

O crítico ainda expõe como se debateu a ideia de neurastenia nesse momento histórico. A noção de que algumas pessoas poderiam ter seus nervos “gastos” pela contínua superexcitação dos sentidos foi bastante tematizada pelas ciências e pela medicina. Não à toa, verificamos um número bastante elevado de personagens na ficção decadente que podem ser descritas como neurastênicas ou, em termos mais próprios para a época, “nevrosadas”. Tais figuras sofrem de profunda lassidão e não encontram vitalidade suficiente nem mesmo para desempenhar suas atividades mais cotidianas. Para tentar despertar novamente a sensibilidade e refiná-la, elas procuram experiências estéticas e sensoriais que sejam intensas e originais. A

busca, no entanto, raramente leva a um final feliz, e essas personagens se tornam obsessivas, mentalmente instáveis e enfermas.

Além das moléstias de cunho psicológico, a ficção decadente se especializou em retratar uma série de patologias (cf. Silva, 2014). A lista inclui diversas doenças como, por exemplo, a tuberculose, a hanseníase, a varíola, a malária e a sífilis. Muitas vezes, as personagens enfrentam a possibilidade de contaminação em situações relacionadas à atividade sexual, sobretudo a partir do contato com mulheres descritas como *femmes fatales* (cf. França & Silva, 2015). Ao mesmo tempo em que a possibilidade de contaminação é apontada como assustadora e potencialmente degradante, os protagonistas decadentes demonstram bastante interesse em conhecer e em compreender como se dá o processo de contágio. Trata-se, assim, de uma relação bastante ambígua com a temática da doença nessas narrativas: ela é perigosa, mas capaz de exercer enorme atração.

A recorrência desse conteúdo nos textos decadentes se justifica, em termos extradiegéticos, pelo ímpeto sanitarista e higienista que caracterizou o período. Grande parte das preocupações das sociedades e das instituições políticas da *Belle Époque*, tanto brasileira quanto francesa, estavam direcionadas ao combate das enfermidades que assolavam os países. Havia, sobretudo no Brasil, a percepção de que o principal problema da nação era, além da falta de educação, sua péssima condição sanitária, que impunha aos cidadãos o risco de contrair um grande número de moléstias (cf. Herschmann & Kropf & Nunes, 1996). Desse modo, o discurso médico e científico adquire influência não apenas nas políticas públicas, como também na produção ficcional e nos meios acadêmico-literários. Nesse cenário, é significativo o fato de que diversos dos nomes mais célebres do período são de médicos e cientistas, como Afrânio Peixoto – também escritor e imortal da ABL –, Miguel Couto, Carlos Chagas, Nina Rodrigues e Oswaldo Cruz.

No contexto francês, são conhecidas as transformações urbanas promovidas pelo Barão de Haussmann em Paris a partir da segunda metade do século XIX. Essas modificações na paisagem da cidade continuaram ao longo do século e invadiram também a *Belle Époque*. Houve uma série de projetos que visavam a melhorar as condições de higiene e de saneamento básico da população francesa (cf. Weber, 1988). Buscava-se aumentar a rede

de esgoto, ampliar a circulação de ar na cidade e nas casas, evitar a poluição de rios e modificar a localização de cemitérios e de hospitais públicos. Além disso, instituíam-se novos hábitos comportamentais, tais como não jogar o lixo nas ruas, mas sim nas latas de lixo, não matar animais nas calçadas e banhar-se com maior frequência

Essa destacada preocupação com questões de higiene pública provinha da percepção de que “superlotação, congestionamento, criminalidade, doença e mortalidade tinham relação entre si e de que, embora atingissem, em geral, as classes mais baixas, também ameaçavam as outras, indiretamente” (Weber, 1988, p. 83). Nesse sentido, promover melhores práticas e condições sanitárias geraria não apenas a diminuição das doenças, mas também poderia tornar a sociedade mais civilizada e promover o progresso do país. Um país saudável significava, portanto, menos crimes, menos desvios comportamentais e menos doenças em seu corpo social.

A ficção decadente e a literatura gótica, voltadas para a tematização do mal e para a geração de efeitos de recepção negativos, colocarão em xeque essas noções de civilização e de normalidade. Ao questionar os valores defendidos por sociedades que desejavam atingir novos patamares de progresso, esse tipo de obra funcionou como um contradiscurso à modernidade, ainda que seja fruto exatamente dela. Tais formas literárias engendraram enredos transgressivos e personagens desviantes também para revelar as fissuras dos projetos de construção nacional. É o que argumenta Alexander Meireles da Silva, para quem:

Os tipos humanos da cidade, invariavelmente marginais, que se deslocavam em meio às contradições da Belle Époque carioca forneceram a matéria prima necessária para a criação de uma cidade decadente que, semelhante a Londres vitoriana, era paradoxalmente viva e morta, sendo habitada por duplos, doentes, viciados, vampiros e pervertidos. (Silva, 2015, p. 42)

Nas obras decadentes, esses conteúdos, em especial o das doenças, foram realizados, sistematicamente, de acordo com uma categoria estética: o grotesco. Para explicitar como esse tratamento artístico ocorreu, partimos da análise de trechos de quatro narrativas: os romances *Là-bas* (1891), de J.-K. Huysmans, e *Le Chercheur de tares* (1898), de Catulle Mendès, e os contos “Palestra a horas mortas” (1900), de Medeiros e Albuquerque, e ainda

“Morte do Palhaço” (1914), de Gonzaga Duque. As passagens escolhidas dizem respeito à utilização do grotesco, bem como de técnicas próprias ao impressionismo literário, para retratar personagens e figuras ligadas ao campo semântico da doença e da degradação física.

Sorriso sardônico

Ao analisar a recorrência de temas relativos à doença na ficção decadente, Jean de Palacio (1996, p. 73) indica que essa literatura se configurou como uma *poétique du crachat*, isto é, uma “poética do escarro”. Se, antes, as secreções do corpo humano não eram tomadas como elementos dignos de figurar em obras literárias, na produção *fin-de-siècle* elas adquirem um lugar de destaque. Salivas, catarros, expectorações e hemoptises estão bastante presentes nessas narrativas, a ponto de serem até mesmo apresentadas como objetos de arte. Além de serem tratadas artisticamente, tendo seus apelos sensoriais destacados, esses conteúdos trazem à linguagem decadente uma série de termos do campo médico-científico, que virão a compor seu estilo discursivo. Com esse processo de estetização das doenças, observamos que não se trata de um puro alerta contra os seus perigos, mas sim da exploração de sua capacidade de despertar novas sensações e de alcançar resultados artísticos originais: afinal, “*la Décadence [est] plus du côté de la contamination que de la prophylaxie*”⁴ (Palacio, 1996, p. 74).

Além da ênfase às diversas excreções do corpo humano, partimos da hipótese de que a ficção decadente empregou sistematicamente o grotesco para descrever figuras disformes e acometidas por patologias. Acreditamos, ainda, que a representação grotesca da degradação corporal não foi utilizada apenas para se tratar de personagens doentes, mas também para apresentar um conjunto variado de figuras, tais como plantas, pedrarias e outros objetos, que passaram a ser descritas com o campo semântico típico das moléstias e com o discurso científico e pseudocientífico do período. Tal escolha parece ter sido motivada pela busca dos autores decadentes em

⁴ “a decadência [está] mais do lado da contaminação que da profilaxia”.

afetar a sensibilidade da recepção, a partir do destaque aos aspectos sensoriais das passagens, bem como em inovar artisticamente.

No primeiro dos casos, em que se descrevem grotescamente personagens doentes, identificamos o conto “Palestra a horas mortas” (1900), de Medeiros e Albuquerque. Trata-se de uma narrativa emoldurada, em terceira pessoa, na qual um grupo de estudantes, em uma noite de fortes chuvas, conversa e passa a contar causos. O enredo se baseia na narração de Caldas, que apresenta a história de Lucas, um estudante de Medicina que se apaixonara por uma bela moça chamada Virgínia Barros. Durante um baile, os jovens se encontram, e suas personalidades são apresentadas como típicas de heróis românticos: enquanto ele é descrito como um rapaz bastante sonhador e sensível, ela tem seu comportamento melancólico ressaltado. A nevrose típica dos protagonistas decadentes logo aparece: a mulher chama a atenção dos demais por certa atitude nervosa, pois “dançava freneticamente polkas e quadrilhas” com uma “vibração doentia dos nervos excitados pela música” (Albuquerque, s.d., p. 163).

Ambos se apaixonam, e Lucas descobre depois de algum tempo o motivo para a tristeza de sua amante: Virgínia era tuberculosa e não conseguiria viver por muito tempo. A partir dessa revelação, a narrativa passa a enfatizar os pensamentos da moça sobre sua própria doença. De maneira obcecada, ela começa a imaginar como seu corpo estaria sendo dominado e degradado pelos micro-organismos patológicos. Levada por uma espécie de delírio mórbido, a personagem descreve o estado de seus pulmões de modo bastante grotesco:

Figurava-se às vezes, quando em silêncio, na solidão do seu quarto, ver a legião dos animálculos, pululando, formigando, rastejando sobre a massa rubra dos pulmões. E por um grotesco sinistro de imaginação, na sua ignorância, o que a ideia lhe lembrava era um queijo coberto de bichos.

O pulmão seria como um queijo vermelho e sangrento, roído pelos micróbios... [...] Sorrindo, com o sorriso desolador de uma ironia de mártir resignada, contou-lhe de outra vez, um pensamento fantástico que lhe acudira: – Ela parecia uma mina. Por uma das galerias – a dos pulmões – mineiros ativíssimos trabalhavam incessantemente. Breve estaria morta. Novas turmas de operários, os vermes, se abateriam sobre o seu corpo. Que alegria – como nas minas de carvão ou gesso – quando as duas turmas de mineiros se encontrassem, uma seguindo de dentro para fora, outra de fora para dentro. Aleluia! Aleluia! A sua carcaça podre vibraria com a

feita dos vermes tripudiando sobre as carnes decompostas! (Albuquerque, s.d., p. 169-171)

Nesse “grotesco sinistro de imaginação”, seu corpo é comparado a um “queijo vermelho e sangrento” e a uma “mina”, além de ser descrito como um conjunto de “carnes decompostas”. Misturam-se, assim, elementos de campos semânticos que normalmente não se combinam (“vermes”, “queijo”, “minas de carvão ou gesso”, “pulmão”), em uma estratégia típica do grotesco (cf. Kayser, 1986). Apesar dessa perspectiva desoladora, Virgínia se mostra até mesmo “sorrindo”, mas se trata de um sorriso resignado e irônico, que não expressa felicidade. O tom grandiloquente empregado para apresentar a ação destruidora dos “vermes”, marcado por expressões como “Que alegria” e pela repetição de “Aleluia! Aleluia!”, engendra um contraste ainda mais impactante em relação ao conteúdo repulsivo do fragmento. Esses recursos linguísticos também ajudam a fornecer ao trecho uma ideia de movimento e de aceleração da leitura, já que os “micróbios” estariam incessantemente trabalhando.

Virgínia, no entanto, não deseja apenas fantasiar sobre sua doença: ela quer ver, em um microscópio, os patógenos responsáveis pela tuberculose. Lucas a ajuda a realizar esse desejo, mas a descoberta de como são, de fato, aqueles micro-organismos decepciona a moça. Seu estado de saúde piora progressivamente, enquanto o rapaz passa a ficar cada vez mais desacreditado na capacidade da medicina e da ciência em salvar sua amada. Desesperado, resolve que morrerá da mesma maneira, “roído pelos mesmos vermes” (Albuquerque, s.d., p. 177). Quando ela escarra sangue, já nos seus momentos finais de vida, Lucas toma a hemoptise em uma taça e a bebe. Seu destino é, inevitavelmente, o mesmo da mulher.

Ao abordar narrativas francesas em que os amantes, tal como no conto de Medeiros e Albuquerque, tomam a hemoptise um do outro, Palacio (1996, p. 75) comenta que o escarro se estabelece como “*signe ambivalent de l’amour partagé et de la passion mortifère. Le crachat s’échange désormais à la manière du baiser dont il prend en quelque sorte la place.*”⁵ Além disso, o crítico chama atenção para o fato de que trazer de volta ao corpo o que ele havia expulsado

⁵ “signo ambivalente do amor compartilhado e da paixão mortífera. O escarro se troca doravante como um beijo, do qual ele toma, em certo sentido, o lugar”.

e secretado é um procedimento bastante antinatural e, como tal, próprio das narrativas decadentes. Ao ser ingerido por outras pessoas, *“il n’annonce pas seulement la putrescence du corps humain, mais celle du corps social, de l’Humanité tout entière”*⁶ (Palacio, 1996, p. 83).

Outra narrativa decadente que emprega o grotesco para retratar corpos doentes é o romance *Le Chercheur de Tares* (1898), de Catulle Mendès. No decorrer da trama, Arsène Gravache, o protagonista do livro, decide conhecer em Paris o seu pai biológico, Fabien Liberge. No entanto, praticamente todas as referências ao personagem são marcadas por características negativas. Esse homem notabilizara-se por destruir reputações com publicações caluniosas em jornais franceses, além de ter um comportamento bastante libidinoso e mesmo mau caráter. Quando Arsène o encontra, sua reação é de espanto e de horror perante a sua situação de degradação física: *“une toux sonna, rauque, puis grasse, une toux qui éructe et vomit ; toutes les femmes s’écartèrent, [...] je vis Fabien Liberge épouvantable”*⁷ (Mendès, 1898, p. 232).

Se a cena se inicia com a menção à tosse doentia do personagem, a sequência é ainda mais impactante, quando se descreve de fato seu aspecto corporal. Passando diariamente por diversas cirurgias e procedimentos médicos, Fabien Liberge é absolutamente grotesco, a tal ponto de ser comparado a um monstro. É o que se configura no excerto a seguir:

*Son visage ? Non. Certainement, je n’avais pas vu, déjà, un tel visage. [...] Il était impossible qu’il eût longtemps existé ainsi. Tant de monstruosité ne pouvait être que récente. C’était, sous la drôlerie d’une coiffe rouge, une bouffissure blanche, sans nez, sans yeux, sans bouche visible en la mousse presque rase d’une barbe grise de vieux nègre, une rondeur blanchâtre qui s’avançait et se retirait, s’avançait de nouveau, grassement extensible et rétractible comme une mollesse de pieuvre.*⁸ (Mendès, 1898, p. 233)

⁶ “ele anuncia não somente a putrescência do corpo humano, mas a do corpo social, da Humanidade inteira”.

⁷ “[...] uma tosse ressoa, rouca, depois gordurosa, uma tosse que eructa e vomita; todas as mulheres se afastaram, [...] eu vi Fabien Liberge assustador”.

⁸ “Seu rosto? Não. Certamente, eu não havia visto, alguma vez, um tal rosto. [...] Era impossível que ele pudesse ter existido por tanto tempo assim. Tanta monstruosidade só poderia ser recente. Era, sob a bizarrice de um chapéu vermelho, um inchaço branco, sem nariz, sem olhos, sem boca visível no bigode quase raso de uma barba cinza de preto velho, uma gordura embranquecida que avançava e retornava, avançava de novo, gordurosamente extensível e retrátil como uma moleza de polvo.”

Como é possível observar, seu corpo é descrito em relação ao que lhe falta: “sem nariz, sem olhos, sem boca visível”. A linguagem empregada, além de indicar a deformidade do personagem, aponta para a excepcionalidade da figura, com expressões como “era impossível” e “tanta monstruosidade”. Por se tratar de um ser que desafia nossas categorizações racionais, por romper com as expectativas de normalidade e por não apresentar uma unidade bem definida, Liberge é apresentado com termos igualmente imprecisos, tais como “gordura embranquecida” que avançava “como uma moleza de polvo”. É importante notar que a narração também destaca certos detalhes da cena, como os elementos de vestuário e as cores, que conferem ao trecho um aspecto pictórico: além de vestir “um chapéu vermelho”, o personagem apresenta um “inchaço branco”, uma “barba cinza” e uma “gordura embranquecida”. Com esse tipo de descrição, tenta-se tornar um pouco mais visível e palpável uma figura que é, por excelência, monstruosa, desconhecida e quase irreal.

Para além de personagens literalmente doentes, o grotesco foi empregado nas narrativas decadentes também para caracterizar outras figuras, como plantas, quadros e pedras preciosas, com aspectos doentios. Nesse segundo tipo de representação, destacamos o romance *Là-bas* (1891), de J.-K. Huysmans. O enredo da obra se concentra na história de Durtal, um jovem escritor que resolve fazer uma biografia de um personagem real e bastante polêmico da história francesa. O escolhido foi Gilles de Rais, um militar aristocrata do século XV, cujo nome está associado a diversos crimes. Apesar de ter lutado em batalhas importantes, inclusive ao lado de Joana D’Arc, ele é célebre por ter assassinado e estuprado várias crianças, sobretudo visando a rituais satanistas.

Em algumas partes do romance, a partir das pesquisas de Durtal e de sua imaginação, narram-se situações que o biografado teria vivido. No capítulo XI, após uma longa e detalhada exposição dos métodos de tortura e de assassinato de Gilles de Rais, comenta-se que o personagem sofria continuamente com pesadelos e visões terríveis. Julgando-se perseguido por seres obscenos e disformes, ele se comporta de maneira ainda mais violenta. Um desses episódios de assombro ganha especial destaque: em uma noite, o aristocrata resolve andar pelas redondezas de seu castelo, até entrar em uma

floresta cujas árvores e plantas adquirem vida. Os elementos da natureza ganham contornos assustadores, com movimentos e formas inesperados, e parecem perseguir o assassino. Trata-se de uma longa passagem, na qual se identifica o maior número de figuras grotescas de todo o livro:

[...] Et ce paysage d'abomination change. Gilles voit maintenant sur les troncs d'inquiétants polypes, d'horribles loupes. Il constate des exostoses et des ulcères, des plaies taillées à pic, des tubercules chancreux, des caries atroces ; c'est une maladrerie de la terre, une clinique vénérienne d'arbres dans laquelle surgit, au détour d'une allée, un hêtre rouge.

Et devant ces feuilles empourprées qui tombent, il se croit mouillé par une pluie de sang ; il entre en rage, rêve que sous l'écorce une nymphe forestière habite, et il voudrait bafouiller dans de la chair de déesse, il voudrait trucider la Dryade, la violer à une place inconnue aux folies de l'homme !⁹ (Huysmans, 1978, p. 171)

Como se pode observar, o trecho inteiro é marcado por uma diversidade de termos próprios do campo semântico da medicina e da anatomia. A natureza é, assim, apresentada como um “leprosário”, cuja flora se configura como igualmente doentia. Nos troncos das árvores, há “pólipos” e “horríveis lupas”, ou seja, um conjunto de tumores. Gilles observa ainda outras deformações, que incluem referências a doenças venéreas, além de câncer, cárie e lepra. Ao fim do primeiro parágrafo, ele vê uma árvore vermelha, que lhe dá impressão de estar sob uma “chuva de sangue”. Nesse cenário dominado por patologias, há ainda espaço para a menção ao desejo sexual do personagem, que revela seu ímpeto de estuprar uma ninfa.

A um conteúdo grotesco, repleto de figuras monstruosas e de volúpias transgressivas, une-se um uso da linguagem também surpreendente. Além da série de palavras ligadas ao discurso científico, que impõem, muitas vezes, uma dificuldade de entendimento e de leitura, há também inversões sintagmáticas. Na frase “sob a crosta uma ninfa florestal mora”, nota-se um deslocamento da posição mais comum dos termos, com o sujeito sendo posposto. O acúmulo de designações de doenças também gera certo

⁹ “[...] E essa paisagem de abominação se transforma. Gilles vê agora sobre os troncos inquietantes pólipos e horríveis lupas. Ele constata exostoses e úlceras, chagas talhadas verticalmente, tubérculos cancrolosos, cáries atrozes; é um leprosário da terra, uma clínica venérea de árvores na qual surge, na curva de uma alameda, uma faixa vermelha”.

E em frente a essas folhas empurpuradas que caem, sente-se molhado por uma chuva de sangue; ele se enraivece, sonha que sob a crosta uma ninfa florestal mora, e ele queria rugir na carne da deusa, queria trucidar a Dríade, estuprá-la em um lugar desconhecido às loucuras do homem!”.

desconforto para a recepção, que não consegue caracterizar de maneira unívoca o cenário descrito. Por fim, é notável o esforço da narração para impactar o público-leitor, ao se valer de imagens repulsivas, grotescas, violentas e até mesmo de cunho erótico.

A estetização da doença em outros elementos que não o corpo humano é observável também no conto “Morte do Palhaço” (1914), de Gonzaga Duque. Nesse texto, é narrada a história de William Sommers, um trapezista e artista de circo que resolve inovar em sua arte. O protagonista inicia uma busca por movimentos diferentes e decide observar pessoas e animais normalmente colocados à margem da sociedade ou associados a mau agouro, tais como bêbados, criminosos e corvos. Além de retirar inspiração dos gestos dessas figuras, ele observa suas compleições físicas e vestuários, sobretudo no que diz respeito às cores, para criar sua fantasia de apresentação:

Comparou-os aos gestos humanos, calcou-os, fundiu-os e dessa fusão intuitiva, resultou um lúgubre sardônico e mau, que correspondia a certas cores, a certas tintas tiradas do colorido decorativo das plantas raras, das enfermidades típicas das estufas — a prateada lepra das begônias, a gangrena asfixiante de algumas tuberosas, as escaras exóticas das orquídeas — e então combinou o seu *maillot* original, um tecido fulvo, à maneira de certos panos mesclados de púrpura e oiro da rica tecelagem d'orient; sobre ele, em sucessão ininterrupta, de modo a cobri-lo literalmente, minúsculos bocetes em placas translúcidas de tom plúmbeo, apenas presos por uma extremidade, formando escamosa superfície miúda e movediça. Assim vestido e assim fantasiado era um maravilhoso monstro de lendas, cuja cabeça a morte substituiria pela sua própria cabeça impressionante e fria. (Duque, 1996, p. 62)

Com essa prática, Sommers integra o grotesco como parte essencial de sua arte. A fusão dos gestos observados e dos propriamente humanos ocorre de maneira a criar uma personagem monstruosa. Note-se, especialmente, que o artista escolhe para seu *maillot* as cores de plantas descritas como enfermas: “a prateada lepra das begônias, a gangrena asfixiante de algumas tuberosas, as escaras exóticas das orquídeas”. Além da designação de características patológicas à flora, percebemos que há uma transgressão dupla na primeira das flores destacadas: se uma begônia pode ter lepra, essa lepra pode ser prateada. O recurso imagístico da acumulação é aqui empregado especialmente para engendrar uma figura grotesca. Longe de ser

colocado pelo narrador como horrível e repugnante, trata-se de um “maravilhoso monstro de lendas”. A qualificação positiva se dá, além da compreensão de que se trata de uma arte inovadora, original e refinada, pela própria descrição linguística minuciosa, que ressalta as cores dos tecidos e até mesmo os reflexos luminosos da cena.

Como verificamos no trecho de *Là-bas*, aqui também a enfermidade é associada a elementos da natureza. Trata-se de uma tendência da ficção decadente de privilegiar o antinatural, o excêntrico e, em outras palavras, o grotesco. Esse tipo de concepção poética tende a negar as configurações do mundo tal qual conhecemos e propor, em seu lugar, uma outra ordem de coisas, na qual a arte, a sensibilidade estética e o impulso criativo são os responsáveis por engendrar novos parâmetros de real. O grotesco surge, assim, também como um procedimento de experimentação artística.

A partir dos exemplos analisados, observamos que a prosa de ficção decadente revela uma face negativa e obscura da *Belle Époque*. Ao revelar crimes, transgressões sexuais, nevroses e doenças, tais obras destacam exatamente aquilo que o progresso técnico, científico e civilizatório não conseguiu alterar. Ao contrário de se estruturar como uma literatura amena, um “sorriso da sociedade”, percebemos que as narrativas decadentes apresentam, no máximo, um sorriso sardônico, desencantado, de mofa. Em sociedades que se querem cada vez mais belas e saudáveis, a ficção decadente exhibe, orgulhosa e esteticamente, o grotesco e o doentio.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Medeiros e. Palestra a horas mortas. In: *Mãe Tapuia*. Rio de Janeiro: F. Briguet & CIA, s.d. pp. 157-178. [1900]

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1980.

CRESSOT, Marcel. *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*: Contribution à l'Histoire de la Langue Française pendant le dernier quart du XIX^e siècle. Paris: Librairie E. Droz, 1938.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERNANDES, Marcelo José Fonseca. *O conto simbolista no Brasil – seguido de antologia comentada*. 306 f. Tese de Doutorado – UFRJ/Faculdade de Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira). Rio de Janeiro, 2014.

FRANÇA, Júlio. Ecos da Pulp Era no Brasil: o Gótico e o Decadentismo em Gastão Cruis. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 26, pp. 7-17, 2013.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. In: *Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira da USP*. V. 5, 2015a. pp. 50-66.

HERSCHMANN, M.; KROPF, S.; NUNES, C. *Missionários do progresso*: Médicos, Engenheiros e Educadores no Rio de Janeiro. Diadorim Editora: Rio de Janeiro, 1996.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

JOUE, Séverine. *Les décadents : bréviaire fin-de-siècle*. Paris: POLN, 1989.

MARQUÈZE-POUEY, Louis. *Le mouvement décadent en France*. Paris : PUF, 1986

MENDÈS, Catulle. *Le Chercheur de Tares*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1898.

MENDES, Leonardo Pinto. Livros para Homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. In: *Cadernos do IL*, v. 53, 2016, p. 173-191.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. São Paulo: É Realizações, 2014.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il Piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1994.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973.

PALACIO, Jean de. *La Décadence: le mot et la chose*. Paris: Les Belles Lettres/essais, 2011.

_____. Poétique du crachat. In : *Romantisme*, 1996, nº 94, p. 73-88.

PEIXOTO, Afrânio. *Panorama da Literatura Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1947.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: história da literatura brasileira (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EdUSP, 1988.

SALLA, Thiago Mio. O desenrolar da crônica no Brasil: história da permeabilidade de um gênero. In: *Quadrant*, Université Paul-Valéry, Montpellier III, v. 27, 2010, p. 127-152.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*. 170 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, Ana Paula Araujo. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia Eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. 91f. Dissertação de Mestrado – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Jonatan de Souza. *A sátira limabarretiana em Numa e a Ninfa*. 115 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara). Araraquara, 2016.

SASSE, Pedro Puro. *Terror e crime na literatura brasileira finissecular*. 161 f. Dissertação de Mestrado – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rio de Janeiro, 2016.

SILVA, Alexander Meireles da. Sob o domínio do Rei Peste: a função das doenças e epidemias no Gótico brasileiro da República Velha. In: *Revista SOLETRAS*, v. 1, 2014, p. 125-136.

_____. República Velha, decadente e colonial: configurações do gótico brasileiro finissecular. In: GARCÍA, F; GAMA-KHALIL, M. *Vertentes do Insólito Ficcional – Ensaio*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 35-54.

SILVA, Maurício. *O sorriso da sociedade: Literatura e Academicismo no Brasil da virada do século (1890-1920)*. São Paulo: Alameda, 2013.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001. pp. 115-148.

SÜSSEKIND, Flora. O Figurino e a Forja. In: CARVALHO, J. M. et al. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.

WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

O SAGRADO E O PROFANO: ELEMENTOS GÓTICOS NO CONTO “O LADRÃO”, DE GRACILIANO RAMOS

Erick Bernardes*

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar a existência de traços góticos no conto “O ladrão” (2012), de Graciliano Ramos. Nesse conto, o ambiente obscuro e violento serve como pano de fundo na construção de uma narrativa com ênfase na tortura física e psicológica que incide sobre o personagem principal. Toma-se como modelo comparativo a obra reconhecida como seminal da literatura gótica, O castelo de Otranto (1994), de Horace Walpole, no intuito de contextualizar os elementos postos em oposição na escrita de Graciliano Ramos, a saber: grotesco e sublime, tradição e ruptura, sagrado e profano.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos. “O ladrão”. Gótico. Conto brasileiro.

ABSTRACT: The aim of this article is to analyse how gothic fiction's characteristics appear in the short story “O ladrão”, “The thief” (2012) written by Graciliano Ramos. In the aforementioned story, the dusky and violent scenario is the perfect background to a plot that focuses on physical and physiologic tortures suffered by the protagonist. The canonical work The Castle of Otranto (1994) by Horace Walpole was chose as a model in this lecture which intends to explains the following threads in Ramos' story: the grotesque, the sublime, the tradition, the rupture and the profane.

KEYWORDS: Graciliano Ramos. "O ladrão. Gothic fiction. Brazilian fiction.

Deitei-me, fiquei a virar-me e a revirar-me no lençol dobrado, tentando em vão chamar o sono. Realmente não posso dizer se dormia ou velava: feriam-me os sentidos uma faixa alvacentas que me banhava os travesseiros, o vulto indeciso do capitão, a mesinha, as cadeiras, a sentinela encostada ao fuzil, no alpendre, nova sentinela a amofinar-se no serviço cacete; mas às vezes tudo se embrulhava, entre as visões concretas esboçavam-se fantasmagorias. (*Memórias do cárcere*, 2011)

Introdução

* Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPLIN), na Faculdade de Formação de Professores (FFP), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Ao analisar os traços góticos na escrita de Graciliano Ramos, mais especificamente no conto “O ladrão” (2012), objetiva-se demonstrar a existência de uma atmosfera mórbida tecida sobre linhas narrativas com nuances de horror, suspense e medo. Os elementos contrastantes, alto-baixo, sublime-grotesco, provenientes da literatura gótica, vêm ao encontro desta abordagem, cujo entrelaçamento dos aspectos sublimes e grotescos, aplicados à linguagem literária de Ramos, contribui convenientemente para a forma literária de matiz gótica do conto em questão.

Sabe-se que muito do que se convencionou referir como gótico decorre, dentre outros aspectos, dos conflitos mal resolvidos entre seus personagens, além da presença de questões sociais e temáticas históricas que se encontrará em relevo. Para isso, um breve percurso histórico acerca do termo gótico será disponibilizado ao leitor, pontuando com comentários sobre a obra *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, no intuito de contextualizar propriamente a análise. Além disso, abordaremos o elo existente entre “O ladrão” (2012), de Graciliano Ramos, e alguns conflitos de aspectos religiosos, bem como a opressão e o medo. Posteriormente, após a revisão breve das origens do gótico na literatura, com fins de situar o problema diacronicamente, serão comparadas algumas tendências pertencentes à literatura gótica e que ressurgem com vigor no contexto de hoje: o horror, o terror e a aflição. Levaremos em consideração que o conto aqui analisado só veio a público devido aos esforços de Thiago Mio Salla, quando coligiu, no livro *Garranchos* (2012), uma série de textos curtos escritos por Graciliano Ramos.

As fontes e o contexto

Para falar do conto “O ladrão” (2012), como um texto que possui certos traços de literatura gótica, não se deve prescindir de situar o termo. Mais do que pretender tipificar modelos estéticos, nas suas variadas expressões artísticas, o Gótico inspirou modas e motivou posicionamentos. O termo remete originalmente ao povo Godo, comunidade germânica e bárbara

existente até o sétimo século da era cristã. Porém, no que concerne ao estilo artístico ou à linguagem, o Gótico em certo momento histórico assumiu conotação pejorativa, porque atribuiu-se ao termo conotações que o ligavam ao clero (na baixa Idade Média), ou seja, a arte gótica era vista como uma atividade de pouco valor estético com relação às artes românicas daquela época.

Sabe-se que o Romantismo se instaura como contraponto ao pensamento iluminista, especificamente por volta do século XVIII. Esse atributo formal de viés romântico buscava a volta de um modelo semelhante ao da Idade Média idealizada, havendo, além disso, aspirações ideológicas contrárias aos moldes racionalistas proveniente da ideia de “clareza estética”. Há de se ressaltar, ainda, que de maneira nenhuma o Romantismo constituiu alguma categoria (ou ideal) homogêneo, e por mais que se buscasse uma diretriz uniforme, variadas formas de manifestação artística tendiam a dificultar sua categorização. Segundo Peixoto (*apud* Ceia 2017, s/p), é só a partir da narrativa *The Castle of Otranto. A Story Translated by William Marshal, Gent. From the Original of Onuphrio Muralto* (1764), escrita por Sir Horace Walpole, “que a verdadeira literatura de cariz gótico entra nos círculos literários”. Assim, o modelo de arte romântica retornava como contraponto ao aparato clássico dos artistas iluministas, pois visavam a produzir obras literárias cujos efeitos de linguagem fossem capaz de atrair o narratário às histórias de medo, horror e ojeriza. No caso de *O castelo de Otranto*:

Esta obra, apesar de todas as suas inverosimilhanças, teve uma grande influência para os autores que se seguiram. É a partir dela que se começa a utilizar o terror, o sobrenatural e o macabro como possíveis fontes de ficção. O submundo do inconsciente não entrava, porém, nas criações de Walpole. O uso que faz do termo gótico deve-se à sua preocupação em reconstituir o ambiente medieval – logo longínquo – que permitiria o uso da superstição, de ambientes misteriosos e terríficos. (Peixoto *apud* Ceia 2017, s/p)

Nesse sentido, particularmente, a tendência estética voltada para o pavor e\ou abjeto tinha como arquétipo a Idade Média, bem como aqueles motivos artísticos voltados para o horror e o terror, baseados em argumentos

sobrenaturais. Em outra perspectiva, esse enlevo pelo pavoroso ou disforme misturava-se ao monstruoso e execrável, cujos traços encarados como góticos, não poucas vezes, amalgamavam-se às diferentes vertentes, e convertiam a própria complexidade e mistura de sentidos em um dos pressupostos da sua arte. São discussões que auxiliam na identificação dos elementos góticos no texto “O ladrão” (2012), de Graciliano Ramos, em princípio de carreira.

“O ladrão” foi escrito em 1915 e a sua publicação deu-se só recentemente, por meio do livro *Garranchos*, viabilizado por Thiago Mio Salla (2012). O texto é narrado em primeira pessoa, e sua história versa sobre um homem comum – pelo menos aparentemente –, preso por um crime que não se realizou, e nem há indícios concretos de que se realizaria. Esse conto de violência e insanidade, acerca de uma sociedade fictícia e inconsequente, dispõe de um argumento que conduz o narratário a questionar: esse homem sem nome, protagonista da narrativa, é verdadeiramente ladrão? Obviamente, a construção narrativa apresenta, desde o início do enredo, a aparência de que o suposto ladrão seria um delinquente, constituindo um artifício de linguagem com vistas a complicar a trama.

De início, o leitor toma conhecimento da chegada de um sujeito com modos “sorrateiros”, e o apresenta como alguém de antemão digno de suspeita, e que aparece na “esquina”, suscitando desconfianças (Ramos, 2012, p. 40). O enunciador ambigualmente e, tal qual algum enigma, envolve o narratário por inferências variadas, a fim de predispor o leitor à preconcepção de que trata-se mesmo de um ladrão – embora nada exista, concretamente, contra o esfarrapado sujeito. Isso reforça o efeito descritivo acerca do homem em questão, mas também evidencia certa importância dada ao tempo do enunciado, pois “eram onze horas”, quase meia-noite, reconhecidamente um momento-chave das histórias de horror:

[...] olhou desconfiado os arredores e entrou na única loja que por ali havia aberta àquela hora da noite. Vi-o entrar, com um saco ao ombro, o chapéu de couro negro da água, a roupa em farrapos colada ao corpo, o queixo tremendo, rilhando os dentes. Eram onze horas. O negociante, que estivera até então a cochilar, esperando algum freguês retardatário, dispunha-se a fechar as portas. (Ramos, 2012, p. 40)

Ao narrar o comportamento estranho do provável ladrão pelos “arredores” do estabelecimento comercial, o texto dispõe de palavras e sintagmas cujo campo semântico caracteriza situações de incerteza, a saber: “desconfiado”, “[...] Era tudo escuro” e o “[...] negociante a cochilar” (Ramos, 2012, p. 40). São palavras e períodos que proporcionam ao leitor, desde o início do conto, certas nuances de obscuridade e de suspense na configuração da obra Ramos. É como se o narrador estivesse a advertir ou acautelar o narratário, pois este adentrará um lugar instável (o texto) “para que, não só o suposto ladrão mas, nós mesmos enquanto “leitores-modelo”, não sejamos envolvidos pela “cegueira da razão” que parece incidir sob os demais personagens” (cf. Bernardes, 2014, p. 71).

Há no enredo a descrição de um clima típico das histórias de horror, tendo em conta que a ação ocorre no inverno, insinuando um clima angustiante, a cena se apresenta mais compatível com um clima europeu do que propriamente com a geografia do Brasil: “O frio aumentava. Eu sentia as orelhas, por baixo da gola do casaco, úmidas daqueles pequeninos chuviscos que se espalhavam pelo balcão, dando-lhe a aparência de uma grande placa de vidro” (Ramos, 2012, p. 41). Essa atmosfera acompanha o percurso diegético, no intuito de disponibilizar ao leitor uma história de suspense e medo. Seria possível depreender deste texto experimental alguma semelhança aos contos góticos de tradição inglesa sem cair no exagero comparativo? Se, por um lado, ao longo do texto, o enquadramento da ação tende a reforçar a aparência de uma geografia peculiarmente europeia e caricaturalmente medieval, com a presença de chuviscos que lembram brumas, lamaçais pantanosos, frio excessivo, por outro lado, é impossível não perceber a relação existente entre a economia de mercado (o dono do armazém) e a representação paródica da tradição cristã (o padre glutão). Considerando que o conto, desde o começo, é composto por uma história de motivação comercial – notadamente índice de modernidade e expansão econômica –, não será forçoso perceber também certa disposição narrativa que evidencie a ambição em vender, sendo esta ânsia pelo “bom negócio” a

causa primeira da frustração do merceeiro e do próprio narrador, e consequente agressão ao protagonista. Em síntese:

Comprou sem regatear. Depois pediu outras mercadorias e foi comprando sempre. O comerciante estava encantado. Eu, espantado. Já havia sobre o balcão coisas suficientes para encher o saco, que o homem trazia agora cuidadosamente debaixo do braço. Não se apartava dele. Eu perguntava a mim mesmo onde aquele esfarrapado fora buscar dinheiro para comprar tanto. O que me admirava era ele conformar-se sempre com o preço que lhe davam. Estava sendo positivamente roubado. Sua grande preocupação era a escolha. Pedia um artigo, depois outro, enfileirava-os, punha-se a examiná-los com excessivo cuidado. Mas parecia proceder maquinalmente. De vez em quando chegava à porta, olhava a rua deserta, os negros armazéns adormecidos ao lado da estação, a torre da igreja que se elevava a pequena distância, esguia, com uma luz indecisa a brilhar em uma das suas janelas em que havia sinos. (Ramos, 2012, p. 41)

Assim, como se vê, o bom comprador, posteriormente considerado ladrão, demonstrava desistir da compra: “O freguês riu com um riso alvar, pegou a fatura, virou-a para a direita, voltou-a para a esquerda, pôs-se a considerá-la com atenção simulada” (Ramos, 2012, p. 42). Nota-se que a voz enunciativa já tende a incriminar o personagem desde o princípio da narrativa. Opiniões tendenciosas são marcas que denunciam a proximidade do narrador daquela comunidade ostensiva e preconceituosa, pois articula a história de modo a denunciar um lugar de fala burguês; possivelmente um conhecido dos mesmos espancadores do suposto ladrão. Esse tipo de estrutura ficcional, em que o narrador se mostra (ou sugere) compatível com os mesmos hábitos e costumes dos personagens do enredo, denota simplicidade na sua composição do enredo, mas, por outro ângulo, evidencia o artifício de proporcionar verossimilhança ao texto.

Vale ressaltar que o conto, ainda que seja estruturado de maneira simples, dispõe de diversos períodos em coordenação, e toda a estrutura conduz o leitor a duas linhas diegéticas principais: a mescla de luz e sombra, visando o recurso típico de lusco-fusco, ao modo barroco de apresentação da ação, e, na outra ponta da diegese, a visão mais nítida, a conduzir a ação ao modelo trágico, quase paródico da tradição cristã da crucificação, baseado em uma noite comum de alguma província sem nome. E, além disso, “O

ladrão” não segue a linha coerente e convencional deste gênero literário. Quer dizer, não há um desfecho para a ação, fica-se na incerteza se o sujeito da cena verdadeiramente praticaria o roubo. Isto posto, surge ao analista a dupla problemática: a) o reconhecimento de que, estruturalmente, o enredo não se completa, legando ao narratário o papel de atribuir algum sentido conclusivo; b) os momentos dentre os quais, a igreja, a polícia e a comunidade participam da ação como agentes opressores, e não tão afeitos à ordem pública, visto que, esses mesmos agentes contribuem para a algazarra e a injustiça cometida. De certo modo, a “coação pública, que iria ainda marcar decisivamente a vida do escritor nordestino. São potencialidades de “reconstrução”, que servem de base para “trazer à tona e analisar um texto escrito no século passado mas publicado hoje” (Bernardes, 2014, p.78). Assim, quando um homem (protagonista) de aspecto estranho vai ao mercado, demora na compra, e resolve esperar por algo ou alguém e diz estar a espera de amigos que trarão o dinheiro:

Esse sujeito não efetua verdadeiramente a compra e passa a ser suspeito de um roubo que não aconteceu (nem se sabe se aconteceria). A desconfiança aumenta gradativamente, na medida que o tempo passa. O homem foge porque percebe mal-estares no ambiente em que se encontra. Mas é agarrado pela população e conduzido para a delegacia, porém no caminho – tal como uma “*via-crucis*” – é linchado pelos “homens de bem”. Posterior a todo martírio do possível criminoso, o provável ladrão morre na cadeia. Enfim, uma narrativa muito próxima de uma crônica policial, e cheia de adjetivos que “pintam” um texto, cujo quadro sinestésico denuncia tortura e animalidade. (Bernardes, 2014, p. 72)

Nesse sentido, é possível perceber na ação dois elementos que se enquadram na caracterização do gótico, pois seus enunciados suscitam a ideia de suspense e horror. Se o trajeto de condução do protagonista não nomeado, que vai do mercado até a cadeia, serve de pressuposto à desconstrução simbólica do modelo cristão da *via-crucis* – quando as “pessoas de bem” escoltam à força bruta o suposto ladrão até ao cárcere –, o percurso do acusado o leva ao local de penitência, e, ao mesmo tempo, revela-se a última estação de homem na Terra. Outro momento de descrição violenta, permeada por caracterizações de comportamento animalesco, concentra-se na atitude de linchamento exercida pelos cidadãos,

caracterizando horrores decorrentes das torturas físicas insufladas por uns e praticadas por outros. Algo bem próximo dos julgamentos medievais idealizados (ressalta-se esse “idealizados”), tempos de “trevas”, em que há momentos macabros de exposição cruel de pessoas consideradas criminosas.

Com tudo isso, aproveitando as ideias de Silva (cf. 2012, p. 241), com ênfase na diferenciação feita por Radcliffe, acerca do horror e do terror, não será equivocado afirmar que, tanto um quanto outro são elementos recorrentes no texto de “O ladrão”, e expressam registros estéticos atribuídos ao Gótico. Assim, de acordo com Silva, o traço de “horror” permite que se inclua no processo de efabulação da história momentos nos quais há incidência marcante de dores físicas, ou elemento fisiológico e sensível; já o terror, distintamente, conduz o interlocutor ao subjetivismo típico das torturas psicológicas, por exemplo. Mesmo que o gótico, enquanto corrente literária não seja de fácil delimitação, é importante frisar que, no conto “O ladrão”, encontram-se dois elementos que remetem o narratário a dois elementos conceituais do Gótico: o horror e o terror, confirmando, enfim, o objetivo de identificar os elementos que evocam o medo, na configuração do texto de Graciliano Ramos no auge da juventude, a valer-se do suspense e do abjeto.

A figuração

A análise descritiva do texto “O ladrão” trouxe à tona os elementos góticos na construção discursiva. Entre esses elementos, que convergem para a tessitura do enredo sinistro, encontram-se, principalmente, o sombrio, o melancólico e o infame:

Era tudo escuro. Chuviscos caprichosos esvoaçavam no ar, espalhando-se em todas as direções, levados por um vento inconstante e mal-humorado. Na rua estreita, tortuosa, estendia-se um lençol de lama revolvida, atoladiça, vagamente espumosa. (Ramos, 2012, p. 40)

Nota-se que essa preocupação com o macabro em muito se parece com uma imagem constituída com nuances sombrias, mas não absurdas, em vez

necessariamente apresentar um matiz fantasmático ou extraordinário, no intuito de chamar a atenção do leitor ao contexto violento e intolerante para com o homem desconhecido. Soma-se a isso, o entrelaçamento não de uma ação apenas, mas de várias, a apresentarem algumas marcas de modernidade, tais como: iluminação artificial, linha férrea e comércio varejista noturno, sinônimo de progresso ou preocupação com o capital (neste caso o mercado de portas abertas à noite). Soma-se a isso o fato do texto de Ramos conter índices de tédio a incidir sobre os personagens, à semelhança de algum tipo de fastio que acomete o próprio narrador: “[...] a luz de uma grande lanterna feria as duas longas linhas de trilhos claros, brilhantes, semelhando serpentes adormecidas. O rumor monótono do rio cheio convidava a dormir” (Ramos, 2012, p. 40).

Decerto, a descrição do contexto do enunciado acrescido de símbolos dos tempos ditos modernos, auxiliam na articulação equilibrada entre elementos denotativos de luz e sombra, o concreto e o abstrato, extensivos a todo o conto de Ramos. Assim, confirma-se o propósito de comparar o texto “O ladrão”, produzido por um brasileiro no começo do século passado, com o olhar contemporâneo, e atento aos traços góticos que nesta análise são ressaltados.

Posteriormente, Ramos viria a compor um outro conto quase homônimo, a saber, “Um ladrão”, escrito em 1938, publicado em periódico e, praticamente uma década depois, coligido no livro de contos *Insônia* (1947). Porém, entre este (“O ladrão”) e outro (“Um ladrão”) nada há de comparável no que tange ao enredo e ao estilo. Se, no primeiro, há indiscutível presença de um narrador-testemunha, cuja acuidade incide sobre o sujeito maltrapilho, linchado e morto pelo povo local, no segundo conto, escrito mais de duas décadas depois, a voz narrativa é a do próprio contraventor a discorrer sobre o seu fracasso, quando resolve assaltar uma residência. Porém, apesar de todas as diferenças, em ambos os contos os espaços narrativos evidenciam marcas ou índices da modernidade: no primeiro o estabelecimento comercial e, no segundo, uma típica casa de classe média burguesa.

Voltando ao conto “O ladrão”, especificamente, ao relacioná-lo com o gótico literário lido hoje, decerto esta análise toma o modelo estético como uma categoria artística em constante construção, a interagir dialogicamente com o entorno sociocultural contemporâneo. Ao esmiuçar os elementos de horror na configuração do conto de Graciliano Ramos, vale ainda comentar o que de fato significa essa marca gótica na literatura. Para Júlio França (2015, p. 134), o “‘Gótico’, sobretudo, é um conceito fugidio e um termo com uma notável capacidade de adaptação a contextos de pensamento diversos”. Ou, talvez, categoria que perpassa uma variedade de vertentes e interpretações, t ainda mais complexo o uso do termo enquanto especificação estética:

Sua história é longa e rocambolesca, e faz parecer inglória qualquer tentativa de conciliar seus significados mais restritos com seus usos mais amplos. Ao longo de séculos, tem sido empregado para rotular as mais díspares ideias, tendências, autores e obras, e, nas últimas décadas, especialmente, a palavra passou a funcionar como um termo “guarda-chuva”, tendo seu sentido diluído e sua força conceitual esvaziada. (França, 2015, p. 134)

Assim, se por um lado a interpretação hoje do Gótico na literatura, entende que se trata de uma vertente artística alicerçada sobre elementos que remetem a certa tradição ou passado, por outro lado, o caráter de agora viabilizado pelo presente na leitura proporciona ao interlocutor conceber a literatura gótica não como uma categoria estética harmoniosa, e sim “[...] como uma tendência do espírito moderno, que afetou profundamente os modos de pensar, de sentir e de expressar a arte na modernidade” (França, 2015, p. 134). Daí o entendimento do gótico como produto da modernidade a permitir ao leitor compreender com mais clareza o recurso de pares opositivos em “O ladrão” (2012), entre “a poesia com a antipoesia, a harmonia com a desarmonia”, tal como referido por Benjamin (1984, p. 151).

Além disso, entende-se o recurso de construção ficcional baseado na desconstrução dos símbolos, no caso do texto de Ramos, o efeito desconstrutor incide sobre a simbologia cristã. Essa estratégia de produção literária ocorre mais nitidamente no momento em que o provável ladrão é apanhado pelos homens e mulheres “de respeito”, à semelhança de fariseus modernos. Em seguida, esses mesmos homens e mulheres “de bem”

espancam o suspeito maltrapilho, enquanto obrigam-no a marchar até a cela onde será sentenciado (indiretamente) à morte. Nota-se, na cena, a presença dramática causada pelo espaço fechado similar aos calabouços ou masmorras, lugar de confinamento e de aspecto sepulcral, terminado em óbito, tal como algum tipo de alusão à crucificação de Cristo.

É válido postular que, em “O ladrão” (1915), a alusão ao modelo da ideologia religiosa somente se efetua quando confrontada à simbologia bíblica da *via-crucis*, com a demonstração de insanidade conjunta evidenciada pelas atitudes de homens e mulheres, aparentemente comuns, a resolverem por si mesmos estipular o veredito daquele sujeito indefeso, sem nome e sem direito a explicar-se, tendo por resultado último a morte violenta. Esses “juizadores” ou fariseus modernos funcionariam como espécies de alegoria ou simulacro da passagem sagrada da crucificação, e empunhando tochas e velas a iluminar o caminho, eles seguiam em cortejo, incapazes de conter o alarido e ânsia da crueldade que iriam realizar. Conforme o próprio narrador homodiegético: “Éramos uns vinte. Marchávamos com precaução, meio cegos pelo clarão das tochas. Estávamos encharcados. De vez em quando uma perna mergulhava no atoleiro da lama nauseabunda, pegajosa, macia como veludo” (Ramos, 2012, p. 46).

A revelação do prazer e a maldade humana demonstrada na ação, por meio da violência, muda o rumo com que o narrador se manifesta. Seria essa passagem algum tipo de inferência, ou reconhecimento do erro cometido por convivência com o linchamento do suposto ladrão? Ou, quem sabe, exista aí alguma alusão bíblica à lavagem das mãos feita por Pôncio Pilatos? Percebe-se que, antes, o foco narrativo voltava-se para o iníquo sujeito inominado, como se este fosse o responsável pelo incidente, por causa do roubo que iria cometer, entretanto, posteriormente, frente à dor explicitada na cena, o enunciador mostra-se pesaroso: “Sentíamos que aquele indivíduo era o maior criminoso do mundo. Se nos dissessem de chofre que havia outros culpados, é possível que nos tivéssemos espantado. Nosso prazer era muito intenso” (Ramos, 2012, p. 50). Não obstante a narrativa apresentar índices de reconhecimento pelo erro cometido: “eu não ia contente” (Ramos, 2012, p. 51), a ação continua, e nem os personagens da agressão coletiva nem o

próprio narrador abrem mão de dar prosseguimento ao absurdo começado: “Creio que cheguei a pensar que éramos todos uns infames, mas a agressão conjunta se realiza até o fim”. O homem desfalece com os braços abertos, e é comparado à crucificação cristã: “semelhando uma cruz, entre duas poças de sangue que aumentam. Foi então que o vergalho parou”, e todos foram embora. O homem morto e eles “com os nervos excitados” (Ramos, 2012, p. 51).

São evidentes esses momentos de intolerância e incoerência da condição humana trazidas à tona pela literatura de Graciliano Ramos. Quando o homem é agarrado pelos moradores das imediações, ele treme de frio e medo, tentando falar, mas não consegue por causa da dor que o acometera. Os tremores atingiram até os maxilares, fazendo com que ele bata os queixos: “Fazia com os dentes um barulho horrível” (Ramos, 2012, p. 45). Na sequência da ação, arrancaram-lhe as roupas de cima, o frio atingiu proporções desumanas – e do corpo acobreado sobressaíram arcos de costelas que pressionavam a pele do infeliz. E a garoa intermitente completa o cenário soturno construído sobre o recurso figurativo da sinestesia, como se fossem pequenos tormentos vindos do céu. Havia pingos “alvos, miudinhos, dolorosos como pontas de alfinetes”, dando ao sujeito “estremecimentos rápidos”, completando o entrelaçamento de sensações. Soma-se a isso, a comparação realizada pelo narrador: “Sem querer, eu o comparava ao corpo descarnado de um Jesus sinistro que havia na capela do povoado” (Ramos, 2012, p. 45). Ao final da narrativa, homens e mulheres amarram-lhe as pernas e os braços enfraquecidos pelos socos e pontapés. Gritam injúrias e palavrões, e o homem já não ousa resistir aos golpes. Sob o auxílio da ficção de matiz gótica, o autor consegue um detalhamento quase cenográfico, quando o suposto ladrão é conduzido à força até a estação do cárcere. Esse detalhamento é voltado àqueles mesmos traços semelhantes a descrições idealizadas de cariz medieval idealizada. Por exemplo:

[...] encadeados como morcegos, procurávamos evitar o lamaçal saltando para cima de uma coisa branca que, vista a distância, parecia uma pedra, e era uma poça de água. Um exaltado perdeu a paciência e saiu correndo, a acordar o comissário de polícia e o carcereiro. Nós continuamos a arrastar-nos com lentidão, conduzindo o

homem. (Ramos, 2012, p. 46)

Logo, a estratégia de produção literária em “O ladrão”, vista sob esta análise, serve como proposta de desconstrução do ideário judaico-cristão, como sinalização de “uma faceta da natureza humana, que permearia várias manifestações da cultura” (França, 2015, p. 134). Nesse sentido, quando compara-se a história do homem tolhido do direito de defesa e, conseqüentemente, condenado e morto, à atual intolerância crescente em que o mundo se encontra – evidenciado por radicalismos religiosos, desrespeito à diferença –, decerto o texto de Ramos soaria como um aviso, ou mesmo um convite ao pensamento. E, nesse sentido, pouco parece ter mudado em relação à Idade Média gótica que é simulada: há sérios indícios de que o mundo considerado moderno encontra-se cada vez mais envolto pelas sombras da hipocrisia.

Considerações finais

Objetivou-se nesse artigo analisar o conto “O ladrão” (1915) e, especialmente, certos traços góticos na escrita de Graciliano Ramos. Atentou-se para os pares opositivos grotesco-sublime, luz-sombra e sagrado-profano, em busca do efeito soturno proporcionado pelo enredo. Tendo em vista que se trata de um texto produzido no início da carreira do escritor, visou-se a forma de escrita como estilo experimental, tal qual um tipo de “ensaio” para as futuras obras de Graciliano Ramos. A diretriz da comparação explorou a maneira de como a prisão do protagonista da história de Ramos denota, claramente, a insanidade com que os personagens são levados a cometer o assassinato do protagonista, por puro prazer, julgar à revelia, e maltratar o seu semelhante. Em meio ao contexto de horror em que o conto é construído, mostrou-se neste estudo ser possível ir um pouco além da simples leitura de entretenimento. A análise dos assuntos no plano ético e moral, em detrimento da cultura dos excessos que permeiam os tempos de hoje, comprovam a pertinência deste estudo. São potencialidades vistas como ressignificação e reflexão, efetuadas pela análise aberta da obra “O ladrão”,

aproximando sua estrutura do estilo gótico de um artista, não raras vezes, referido como sombrio ou lutuoso.

Por fim, a abordagem dos elementos de horror e terror buscou o aspecto lúgubre no detalhamento da ação, apontando passagens nas quais a antinomia entre sagrado *versus* profano se revela um tipo de desconstrução simbólica, tal como pastiche da *via-crucis* ou simulacro da condenação e morte de Cristo. Isto posto, considerou-se “O ladrão”, de Graciliano Ramos, escrito em 1915, mais como um exercício estético de quem viria ainda a repetir certas temáticas ao longo do seu fazer literário, a saber: a prisão, a religião e os costumes sociais.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BERNARDES, Erick. *Obra e manobra: estratégias discursivas no conto “O ladrão”, de Graciliano Ramos*. In: *Anais do V Seminário de Estudos Literários*, v. único. São Gonçalo, RJ, Faculdade de Formação de Professores da UERJ, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

PEIXOTO, Andreia. *Literatura Gótica*. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcs.unl.pt/business-directory/6996/literatura-gotica/>> Acesso em: 29 jun. 2017.

FRANÇA, Júlio. *As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas*. In: *Literatura brasileira em foco IV: em torno dos realismos*. Casa Doze: 2015. pp. 133-146.

RAMOS, Graciliano. *O ladrão*. In: *Garranchos*. Organização Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 40-52.

_____. *Insônia*. 5 ed. São Paulo: Martins Editora, 1961.

RODRIGUES, Adriano Duarte. Modernidade. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt>> Acesso em: 18 de jan. 2017.

SILVA, Rhuan Felipe Scomçoço. O horror na literatura gótica e fantástica: uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (Orgs.). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande, PB, EDUEPB, 2012, pp. 239-254. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-18.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

A QUEM PERTENCE O FEMININO DO GÓTICO?

Guilherme Copati*

RESUMO: Neste texto, apresento alguns apontamentos críticos a respeito do gótico feminino, destacando a aparente desconexão entre esse conceito e as discussões mais recentes em torno da natureza inessencial das identidades de gênero. Na sequência, exploro certos aspectos do romance *Alias Grace*, de Margaret Atwood, evocando brevemente *Northanger Abbey*, de Jane Austen, para ilustrar caminhos alternativos de percepção do feminino do gótico.

PALAVRAS-CHAVE: gótico feminino; gênero; Margaret Atwood.

ABSTRACT: This essay introduces a few critical appointments regarding the female gothic by means of highlighting the apparent disconnection between the concept and the more recent discussions on the inessential nature of gender identities. Thereafter, a few aspects of Margaret Atwood's *Alias Grace* and Jane Austen's *Northanger Abbey* are explored in order to show alternative perceptions of what is feminine in the female gothic.

KEYWORDS: female gothic; gender; Margaret Atwood.

Dois estudos inovadores no campo das teorias feministas foram publicados no início dos anos 1990: *Gender Trouble*, de Judith Butler, e *Epistemology of the Closet*, de Eve Kosofsky Sedgwick. Inauguradores dos estudos *queer*¹, ambos propunham argumentos revolucionários e controversos acerca do caráter inessencial das identidades, bem como da configuração de gênero e sexualidade como resposta às operações de poder inscritas nos discursos e instituições sociais. Ao questionar as abordagens teóricas de suas contemporâneas, ainda respaldadas pela natureza

* Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor de Português e Inglês pelo Instituto Federal do Triângulo Mineiro (IFTM) – *Campus Ituiutaba*.

¹ Este vocábulo, proveniente da língua inglesa, significa “estranho, esquisito, bizarro” e historicamente foi associado ao homossexual e à própria homossexualidade. Entretanto, a problemática *queer* é infinitamente mais ampla e concebe o gênero como uma construção cultural, questionando as bases mesmas da cultura que constrói os indivíduos por meio de processos violentos de sujeição, a fim de revelar as normas ocultas que regulam essa construção. O *queer* procura superar a visão do sexo como fator biológico, questionando a atribuição de naturalidade conferida à heterossexualidade, bem como seus valores mais essenciais, como o casamento, a família nuclear e a monogamia. Ele lida, portanto, com a revelação e desconstrução dos investimentos de poder que produzem a contiguidade entre sexo e gênero e, dessa forma, reforçam as concepções de masculinidade e feminilidade observadas nos estudos instituídos sob o título de gótico feminino.

oposicional de sexo e gênero, esses estudos fundaram no feminismo um campo de considerações mais profundas e abrangentes sobre as identidades pós-modernas. O novo pensamento ali engendrado propunha que a construção identitária do gênero se dá no espaço do discurso, no qual as identidades são forjadas, feitas inteligíveis e aceitas, em contraste com expressões identitárias de desejos, sexualidades e gêneros não-heteronormativos, dissidentes e potencialmente perigosos. Sob essa perspectiva, a assunção das identidades de gênero é revelada como um sistema violento e repressivo, que não apenas regula a estruturação da sociabilidade, mas também permite a construção de redes instáveis e intercambiáveis de poder que respondem pela manutenção da heterossexualidade compulsória como expressão máxima de comportamento normal.

A objeção de Butler contra a prerrogativa teórica que concebe a mulher como sujeito central do feminismo, bem como a forte contestação das categorias binárias que subjazem às concepções ocidentais de gênero e sexualidade proposta por Sedgwick – em especial aquelas relativas à oposição entre masculino e feminino – produziram uma reavaliação de premissas teóricas centrais ao feminismo e tornaram claro que todo estudo de gênero na pós-modernidade exigiria a desconstrução da lógica binária que governa os paradigmas ocidentais de produção de sentidos. Como afirma Sedgwick (1990, p. 29):

For meanwhile the whole realm of what modern culture refers to as 'sexuality' and also calls 'sex' – the array of acts, expectations, narratives, pleasures, identity-formations, and knowledges, in both women and men [...] is virtually impossible to situate on a map delimited by the feminist-defined sex/gender distinction.²

Ao destacar o fato de que a cultura moderna se refere ao sexo e à sexualidade como uma única e indistinta forma de saber, Sedgwick desvela uma das principais estratégias de poder agindo por intermédio do gênero: a deliberada redução das complexidades discursivas implicadas na

² “Todo o domínio daquilo a que a cultura moderna se refere como “sexualidade” e também chama de “sexo” – a matriz de atos, expectativas, narrativas, prazeres, formações identitárias e conhecimentos, em ambos mulheres e homens [...] é virtualmente impossível de ser situado em um mapa delimitado pelas distinções feministas entre sexo e gênero”.

incorporação de um gênero e de uma identidade. Ela reconhece, assim, que a produção de sexo e gênero como dimensões confinadas se mostra precária quando a narrativa da sexualidade é considerada em seus aspectos discursivos. De maneira complementar, Butler sugere que a distinção entre sexo, sexualidade, gênero e desejo é inconsistente e recorrentemente ameaçada por toda formação identitária que desafie a estabilidade e a coerência dos sistemas classificatórios e de poder. Portanto, não apenas gênero e sexualidade, como também sexo e desejo deveriam ser considerados o produto de formações discursivas que buscam por estabilidade por meio de iterações incessantes, as quais, embora não reproduzam nenhum modelo original, querem-se naturais e inquestionáveis. De acordo com essa hipótese, o **feminino**, compreendido como uma formação identitária – uma que não necessariamente implique em um sexo, uma genitália, um gênero, ou mesmo uma orientação sexual correspondente –, seria, portanto, produzido, incorporado e constituído por força de atos performativos que alcançam um estatuto de normalidade como consequência de sua infinita reiteração.

Florescendo sobre uma base tão complexa e desafiadora de pensamento, foi também nos anos 1990 que um icônico estudo sobre o gótico vitoriano foi publicado. Trata-se de *Art of Darkness*, de Anne Williams, uma abordagem teórica que concebe a tradição do gótico como um desdobramento do movimento romântico inglês e reconhece que “*Gothic is not one, but two; like the human race, it has a ‘male’ and a ‘female’ genre.*” (Williams, 1990, p. 1)³. Ao argumentar que o gótico é informado por um perpétuo sentido de alteridade, que encontra sua explicação no poder atribuído à família patriarcal, Williams situa o foco de sua análise sobre o imaginário que concebe esse gênero literário segundo a existência de duas fórmulas narrativas contrastantes, cada uma delas centradas na natureza particular das experiências de homens e mulheres diante do patriarcado. Tomando emprestadas as discussões de Julia Kristeva (1984) a respeito do Semiótico como uma fonte provedora da literatura de autoria feminina⁴, ela

³ “o gótico não é apenas um, e sim dois; tal como a raça humana, ele tem um gênero [genre] masculino e um feminino”.

⁴ Para Kristeva, o sistema Semiótico de construção dos significados estaria oposto ao Simbólico proposto nos seminários de Jacques Lacan. Este seria determinado a partir das experiências de ruptura a que o indivíduo é

delineia duas linhagens absolutamente opostas para a tradição do gótico. Sob essa perspectiva, textos ditos masculinos e femininos do gótico são reduzidos a uma lista de aspectos binários que respondem ao princípio fundamental do patriarcado, ditador da distinção hierárquica crucial entre o homem e a mulher: ao gótico masculino pertenceriam as estruturas simbólicas – racionais, poderosas e opressoras –, centradas na figura do pai, ao passo que ao feminino, dominado pelo inconsciente em operação no Semiótico, caberiam as metáforas de desejos reprimidos, da natureza e da maternidade.

De acordo com Williams, as fórmulas masculina e feminina diferenciam-se quanto: 1) às técnicas narrativas empregadas por seus autores/as; 2) às suas pressuposições a respeito do sobrenatural; e 3) à construção do enredo. Se, por um lado, o enredo masculino metaforiza o desejo edipiano por uma mãe ausente, determinante de condutas sexuais grotescas e anormais, por outro lado o gótico feminino ofereceria uma alternativa à crise edipiana e à Lei do Pai na figura da protagonista empoderada, que reescreve as prerrogativas do patriarcado e contesta seus mecanismos opressores.

Naturalmente, as observações de Williams são adequadas à descrição do período histórico que ela procura cobrir com sua análise – a Era Vitoriana e suas mais que conservadoras visões sobre os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres –, entretanto parece-me muito curioso que as considerações propostas em *Art of Darkness* sejam tão dependentes de visões reducionistas quanto à natureza da “raça humana” (afinal, a humanidade encontra formas muito mais diversas e complexas de conceber seus indivíduos do que apenas em “homens” e “mulheres”, categorias bastante frágeis e intercambiáveis). Mais curioso ainda se pensarmos o quão desconectada das discussões sobre gênero de sua época essa proposição teórica parece estar. Por isso, embora Diana Wallace e Andrew Smith (2004, p. 1) acreditem que “*By the 1990s, however, partly as a result of*

submetido desde a infância, e para cujas perdas ele desenvolve o sistema simbólico da linguagem, que dá conta de representar o objeto perdido em sua própria dimensão abstrata. Kristeva sugere que o Simbólico é correlato à experiência masculina, propondo que a experiência de mundo feminina está mais centrada nos processos inconscientes, nas sensações indescritíveis do corpo físico e em tudo quanto se passa anteriormente à estruturação da sociabilidade via linguagem, isto é, no período pré-edipiano de fusão entre mãe e criança. O Semiótico seria, portanto, esse campo de experiências avessas à expressão linguística falocêntrica.

poststructuralism's destabilising of the categories of gender, the term was increasingly being qualified"⁵, é de se questionar em que termos essa qualificação foi realmente empreendida, já que ela parece ter se limitado a aspectos datados dos estudos de gênero.

Centrado na análise da tradição vitoriana do gótico, cujo apogeu coincidiu com a institucionalização da família patriarcal como marco da sociedade burguesa, o conceito de "gótico feminino", primeiramente enunciado por Ellen Moers na década de 1980, surgiu como um esforço para descrever as obras que examinavam os conflitos ligados à opressão da mulher pelo patriarcado e à experiência aterrorizante da maternidade. Quando Moers (1985, p. 90) afirmou que o gótico feminino poderia ser definido como "[...] *the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic*"⁶, ela imediatamente conectou esse *genre* narrativo ao *gender* de sua autora e iniciou uma onda de estudos que, em certa medida, reconstruíram em retrospecto uma tradição literária do gótico ligada às figuras de diversas escritoras dos séculos dezoito e dezenove. Desde então, o conceito parece ter se limitado à análise do conflito entre a mulher e o patriarcado e das diversas formas de resistência engendradas nesse universo, mesmo quando empregado na descrição de releituras pós-modernas e pós-coloniais do gótico, as quais desencadeiam outros questionamentos ligados à experiência de gênero dos sujeitos contemporâneos. Estudos como o de Williams, ou *Perils of the Night*, de Eugenia Delamotte (1990), ou ainda *Gothic and Gender*, de Donna Heiland (2004), referem-se quase que exclusivamente aos escritos do período vitoriano do gótico, promovendo observações sobre as obras de Mary Wollstonecraft, Clara Reeve, Charlotte e Emily Brontë, Charlotte Dacre, Mary Shelley e outras. Mesmo uma publicação como *The Female Gothic: New Directions*, organizada por Wallace e Smith (2009), oferece ensaios que ora retornam aos trabalhos de Ann Radcliffe e sua escola, ora enfatizam experiências de opressão patriarcal em contextos como os dos escritos de Shirley Jackson, Toni Morrison, Harper Lee e Margaret Atwood.

⁵ "por volta dos anos 1990 [...] em parte como um resultado da desestabilização pós-estruturalista das categorias de gênero, o termo [gótico feminino] era cada vez mais qualificado".

⁶ "[...] o trabalho que escritoras desenvolveram no modo literário que, desde o século dezoito, nós temos conhecido como gótico".

É evidente que os romances góticos escritos por todas essas mulheres continuam a oferecer fontes preciosas de estudo, especialmente se pensarmos que ainda hoje o patriarcalismo e a opressão contra a mulher estão profundamente entranhados em nossas práticas culturais e de forma alguma já foram completamente superados. Meu questionamento dirige-se antes à observação de que o conceito de feminino subjacente ao “gótico feminino” aparenta não ter acompanhado o pensamento *queer* sobre as feminilidades, especialmente quanto às propostas do feminino como uma formação discursiva alijada da produção de um corpo gendrado específico, ou quanto à não contiguidade entre sexo e gênero. Será que a leitura de obras pós-modernas nas quais outras problemáticas de gênero são encenadas não forçaria um ampliamto desse escopo? Caberia mesmo restringir o gótico feminino à questão da opressão patriarcal quando outros imperativos também urgentes se têm apresentado, ou o conceito teria algo a mais a oferecer a partir de concepções *queer* de feminilidade? A quem pertenceria, afinal, o feminino do gótico?

Eu gostaria de empreender uma breve discussão sobre essas provocações a partir de uma leitura do romance *Vulgo Grace* (1997), de Margaret Atwood. Heiland (2004, p. 157) acredita que os escritos dessa autora canadense reconfiguram o gótico na medida em que “[h]er acute consciousness of the structures that trap women – their bodies, their homes, social convention, the stories that model their lives – informs virtually every novel she has written.”⁷. O comentário é adequado, porém limitado, já que o gótico feminino de Atwood frequentemente introduz como personagens mulheres selvagens e indomáveis, tal qual a narradora inominada de *Surfacing* (1998), ou Zenia, a protagonista de *The Robber Bride* (1993), ou mesmo Oryx, de *Oryx and Crake* (2003). Mesmo em contextos de opressão patriarcal, como os encenados em *Alias Grace*, Atwood explora formas variadas de resistência, muitas vezes manifestas em atitudes violentas que progressivamente conferem poder às suas personagens femininas. Assim capazes de encurralar seus patriarcas dominadores, emasculando-os figurativamente, elas exercem

⁷ “[s]ua aguda consciência das estruturas que aprisionam as mulheres – seus corpos, seus lares, convenções sociais, as histórias que modelam suas vidas – informam virtualmente todo romance escrito por ela”.

um poder à revelia, que desconstrói e embaça as prerrogativas do masculino e do feminino.

Para comentar esses aspectos, eu gostaria de avaliar algumas das características empregadas na construção da personagem de Simon Jordan em *Vulgo Grace* e compará-las às estratégias empregadas pela célebre Jane Austen na construção da personagem Catherine Morland, protagonista do romance *Northanger Abbey*, publicado em 1817 – não por acaso, um texto que, em sintonia com os principais romances de Atwood, parodia o gótico vitoriano do qual Austen era ávida leitora. Ao atribuir a Jordan características típicas das personagens femininas do gótico vitoriano – a sugestionabilidade, a submissão ao onírico, a sedução pela fantasia, a fertilidade da imaginação, a frequente má compreensão da realidade que as cerca e a opressão que lhes é imposta pela estrutura patriarcal – a escritora canadense relativiza o feminino do gótico e flerta com as concepções *queer* que tão bem descrevem as identidades de gênero pós-modernas. Essa feminização do masculino, pressupondo a fragilização de uma conduta sexual agressiva e da superioridade intelectual do homem, possibilita a inclusão de *Alias Grace* como exemplar de um gótico feminino em termos *queer* e instaura novas políticas de gênero por intermédio da literatura.

Em *Northanger Abbey*, os perigos da leitura acrítica de romances góticos são o objeto de construção da paródia de Jane Austen. Catherine Morland, a protagonista do romance, conhece a família Tilney – o patriarca, General Tilney, e dois dos filhos, Henry e Eleanor – durante sua estada na cidade de Bath, como acompanhante de seus vizinhos ricos, os Allens. Despertando a admiração de Henry e a profunda amizade de Eleanor, ela parte com os Tilneys para uma visita a *Northanger Abbey*, a abadia medieval onde seus novos contatos residem. Impressionável, sugestionável e leitora voraz dos romances góticos – extremamente populares a despeito das frequentes críticas negativas de que eram alvo –, Catherine é despertada para a excitação que um ambiente medieval produziria. Consciente dos humores da jovem diante de tal possibilidade, Henry se diverte em pintar para ela uma pitoresca visão de *Northanger Abbey*:

What! Not when Dorothy has given you to understand that there is a secret subterraneous communication between your apartment and the chapel of St. Anthony, scarcely two miles

*off? Could you shrink from so simple an adventure? No, no, you will proceed into this small vaulted room, and through this into several others, without perceiving anything very remarkable in either. In one perhaps there may be a dagger, in another a few drops of blood, and in a third the remains of some instrument of torture; but there being nothing in all this out of the common way, and your lamp being nearly exhausted, you will return towards your own apartment. In repassing through the small vaulted room, however, your eyes will be attracted towards a large, old-fashioned cabinet of ebony and gold, which, though narrowly examining the furniture before, you had passed unnoticed. Impelled by an irresistible presentiment, you will eagerly advance to it, unlock its folding doors, and search into every drawer — but for some time without discovering anything of importance — perhaps nothing but a considerable hoard of diamonds. At last, however, by touching a secret spring, an inner compartment will open — a roll of paper appears — you seize it — it contains many sheets of manuscript — you hasten with the precious treasure into your own chamber, but scarcely have you been able to decipher ‘Oh! Thou — whomsoever thou mayst be, into whose hands these memoirs of the wretched Matilda may fall’ — when your lamp suddenly expires in the socket, and leaves you in total darkness.*⁸ (Austen, 2007, p. 1166)

Embora essa passagem seja inspirada no imaginário gótico criado pelos romances de Ann Radcliffe, o tom irreverente da descrição se ressalta mediante o contexto em que ela é produzida: trata-se de uma troça para despertar em Catherine um interesse superior por Northanger Abbey, construção que se mostra, sob um olhar menos romantizado, um ambiente absolutamente acolhedor e livre de perigos. Não obstante, o espírito impressionável e ingênuo da jovem a impede de reconhecer a obviedade do ambiente que a circunda. Tocada pelo imaginário gótico da abadia assombrada, habitada pelo vilão inescrupuloso, imaginário reforçado não apenas pelas sugestões jocosas de Henry, como também pela leitura acrítica de romances góticos, ela pinta as paredes de Northanger Abbey com as tintas de um drama familiar criminoso e formula a hipótese de que o General Tilney, homem que lhe parece frio e impositor, teria assassinado sua

⁸ “Não! Não quando Dorothy revelou que há uma comunicação subterrânea secreta entre seu quarto e a capela de St. Anthony, a pouco mais de duas milhas dali. Você poderia se negar uma aventura tão fácil? Não, não, você procederá ao pequeno quarto abobadado, e dele a diversos outros, sem perceber algo de especialmente marcante em nenhum deles. Em um talvez haja uma adaga, em outro umas poucas gotas de sangue, e em um terceiro os restos de algum instrumento de tortura; mas nada havendo nisso de excepcional, e estando sua lâmpada para extinguir-se, você retornará a seus aposentos. Ao passar novamente pelo quarto abobadado, entretanto, seus olhos serão atraídos para um armário largo e antiquado de ébano e ouro que, a despeito de seu exame detalhado do mobiliário, passara-lhe despercebido. Impelida por um pressentimento irresistível, você avançará alegremente, destrancando suas portas fechadas e pesquisando cada gaveta – mas, por algum tempo, nada descobrindo de muito importante – nada, talvez, exceto uns consideráveis diamantes ocultos. Por fim, ao pressionar uma mola escondida, um compartimento secreto será aberto – aparece um rolo de papéis – você o toma – ele contém inúmeras páginas de um manuscrito – você se apressa para o quarto portando o valioso tesouro, mas mal terá tido tempo de decifrar as palavras ‘Oh! Quem quer que sejais vós em cujas mãos venham a cair estas memórias da amaldiçoada Matilda’ – quando sua lâmpada subitamente expira, deixando-a na mais completa escuridão”

esposa, ou quem sabe a mantivesse secretamente encarcerada em algum refúgio inalcançável da abadia. A fim de confirmar sua teoria, ela fantasia mistérios e suspense em situações que, uma após a outra, mostram-se corriqueiras e banais:

*The fire therefore died away, and Catherine, having spent the best part of an hour in her arrangements, was beginning to think of stepping into bed, when, on giving a parting glance round the room, she was struck by the appearance of a high, old-fashioned black cabinet, which, though in a situation conspicuous enough, had never caught her notice before. Henry's words, his description of the ebony cabinet which was to escape her observation at first, immediately rushed across her; and though there could be nothing really in it, there was something whimsical, it was certainly a very remarkable coincidence! She took her candle and looked closely at the cabinet. It was not absolutely ebony and gold; but it was japan, black and yellow japan of the handsomest kind; and as she held her candle, the yellow had very much the effect of gold. The key was in the door, and she had a strange fancy to look into it; not, however, with the smallest expectation of finding anything, but it was so very odd, after what Henry had said. In short, she could not sleep till she had examined it. So, placing the candle with great caution on a chair, she seized the key with a very tremulous hand and tried to turn it; but it resisted her utmost strength. Alarmed, but not discouraged, she tried it another way; a bolt flew, and she believed herself successful; but how strangely mysterious! The door was still immovable. She paused a moment in breathless wonder. The wind roared down the chimney, the rain beat in torrents against the windows, and everything seemed to speak the awfulness of her situation. To retire to bed, however, unsatisfied on such a point, would be vain, since sleep must be impossible with the consciousness of a cabinet so mysteriously closed in her immediate vicinity. Again, therefore, she applied herself to the key, and after moving it in every possible way for some instants with the determined celerity of hope's last effort, the door suddenly yielded to her hand: her heart leaped with exultation at such a victory, and having thrown open each folding door, the second being secured only by bolts of less wonderful construction than the lock, though in that her eye could not discern anything unusual, a double range of small drawers appeared in view, with some larger drawers above and below them; and in the centre, a small door, closed also with a lock and key, secured in all probability a cavity of importance.*⁹ (Austen, 2007, p. 1171-1172)

⁹ "O fogo assim esmaecia, e Catherine, tendo passado a maior parte do tempo em seus próprios devaneios, começava a pensar em se recolher, quando, ao observar a sala com um olhar de despedida, foi tomada pelo aparecimento de um armário alto e antiquado, o qual, ainda que em uma situação suficientemente conspícua, falhara em captar sua atenção anteriormente. As palavras de Henry, sua descrição do armário de ébano que lhe escaparia à atenção, imediatamente lhe atravessaram a memória; e, ainda que nada pudesse haver de importante nisso, ali estava algo fantástico, era de certo uma coincidência notável! Tomou sua vela nas mãos e observou o armário de perto. De modo algum era de ébano e ouro, mas de um esmalte negro e amarelo do tipo mais belo; e contra a luz da vela, o amarelo assumia muito bem o efeito de ouro. A chave estava na porta e ela se divertiu em espiar pelo interior; sem, contudo, a menor expectativa de encontrar algo, mas tamanha era a estranheza, especialmente após o que Henry lhe contara. Em resumo, ela não dormiria enquanto não o tivesse examinado. Depositando a vela com grande cuidado sobre uma cadeira, ela agarrou a chave com mãos trêmulas e tentou destrancar a porta; mas a chave resistiu à sua força. Alarmada, mas nunca desencorajada, ela tentou o lado oposto; uma lingueta escapou, e Catherine se acreditou bem sucedida; mas quão estranhamente misterioso! A porta permanecia imóvel. Ela parou um instante, a respiração entrecortada pelo maravilhamento. O vento rugia chaminé abaixo, a chuva espancava as janelas torrencialmente, e tudo revelava o horror de sua situação. Retirar-se para a

Nessa “cavidade importante”, Catherine encontra um inesperado manuscrito, que ela prontamente carrega para o quarto, certa de que se trata de um relato de experiências assustadoras. Os misteriosos escritos encontrados pela jovem, contudo, revelam-se, na manhã seguinte, de natureza bastante doméstica, em nada satisfazendo a expectativa de se tratarem das possíveis últimas palavras de um prisioneiro da abadia:

Her greedy eye glanced rapidly over a page. She started at its import. Could it be possible, or did not her senses play her false? An inventory of linen, in coarse and modern characters, seemed all that was before her! If the evidence of sight might be trusted, she held a washing-bill in her hand. She seized another sheet, and saw the same articles with little variation; a third, a fourth, and a fifth presented nothing new. Shirts, stockings, cravats, and waistcoats faced her in each. Two others, penned by the same hand, marked an expenditure scarcely more interesting, in letters, hair-powder, shoe-string, and breeches-ball. And the larger sheet, which had enclosed the rest, seemed by its first cramp line, “To poultice chestnut mare” — a farrier’s bill! ¹⁰ (Austen, 2007, p. 1174)

As repetidas situações de negação das fantasias horripilantes de Catherine levam a seu amadurecimento e ao alerta que chega pela voz de Henry: “Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you. Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them?” (Austen, 2007, p. 1190)¹¹. O romance de Austen afirma, por intermédio desses episódios, a primazia da razão sobre a invenção e brinca com as noções pedagógicas, frequentemente enunciadas nos primeiros comentários críticos do gótico, de que a leitura dos

cama, porém, insatisfeita em tão importante ponto, seria em vão, porque o sono seria impossível ante a certeza de um armário tão misteriosamente trancado em suas proximidades. Uma vez mais, portanto, ela se voltou para a chave, e, após movimentá-la em toda direção possível por algum tempo, com a celeridade determinada de um último esforço sem esperança, a porta subitamente cedeu à sua mão: seu coração saltou exultante diante da vitória. Tendo aberto cada uma das portas, a segunda segura por fechaduras de construção menos maravilhosa do que a primeira, embora nisso seus olhos nada discernissem de anormal, uma dupla de pequenas gavetas apareceu, acompanhadas de gavetas maiores acima e abaixo; e, no centro, uma porta minúscula, também fechada a chave e cadeado, certamente guardando uma cavidade importante.”

¹⁰ “Seus olhos cobiçosos pesquisaram rapidamente a página. Ela recuou diante de seu conteúdo. Seria, então que seu senso a havia enganado? Um inventário de roupas de cama, escrito em caligrafia moderna e grosseira, era tudo que havia diante dela! Se a evidência da visão era digna de crédito, ela tinha nas mãos uma conta de lavanderia. Agarrou outra das folhas, e ali viu os mesmos artigos, com pequena variação: uma terceira, uma quarta e uma quinta folhas nada acrescentaram de novo. Camisas, meias, gravatas e coletes a encaravam de cada uma delas. Duas outras, redigidas pela mesma mão, marcavam as despesas, dificilmente mais interessantes, com cartas, pó de cabelo, cadarços e calças. E a folha maior, que encampava as demais, parecia, por sua primeira linha – “Para a égua acastanhada” – uma conta de veterinário!”

¹¹ “Consulte sua compreensão, seu senso de probabilidade, sua observação quanto ao que se passa em redor. Acaso nossa educação nos prepara para tamanhas atrocidades? Nossas leis são coniventes com elas?”

romances negros poderia ser nociva ao caráter e aos costumes da mulher leitora, assim considerada uma vítima acrítica da imaginação fértil. A modéstia, a seriedade e o bom senso, aspectos que o anjo do lar deveria sempre resguardar, ressaltam-se do aviso de Henry contra a ingenuidade e a invencionice de Catherine, que facilmente se deixa conduzir pelas aparências e fantasias proporcionadas pelo mundo da ficção. Polarizam-se, aqui, as esferas do masculino e do feminino em instâncias bem delimitadas: a do masculino, compreendendo a racionalidade, o espírito crítico e a assertividade, e a do feminino, compreendendo a idealização, o inconsciente e a ficção.

Em *Vulgo Grace*, Simon Jordan age de modo análogo ao de Catherine Morland, ainda que protagonizando desdobramentos menos edificantes. O romance dá vida à emblemática personagem de Grace Marks, uma imigrante irlandesa condenada no século dezenove por executar seus empregadores – Thomas Kinnear e Nancy Montgomery, a governanta e amante do patrão – em conluio com James McDermott, o outro criado da casa. Tamanha é a comoção pública em torno do caso, responsável por reacender calorosas discussões partidárias e xenofóbicas no *Upper Canada*, e tantas são as contradições ligadas ao violentíssimo crime, que Grace acaba convertida em uma celebridade de sua época. Grande é o fascínio exercido pela adolescente irlandesa, que, tendo sua pena de morte comutada para a de prisão perpétua sob alegações de insanidade, passa mais de trinta anos encarcerada em hospícios e penitenciárias, até que um grupo de benfeitores consegue para ela um perdão oficial, justificado por seu bom comportamento na penitenciária de Kingston e pautado pelo argumento de que as evidências que a ligavam aos terríveis assassinatos eram meramente circunstanciais. Para granjear a *parole* para a prisioneira, contudo, o grupo encarrega um jovem terapeuta, o Dr. Jordan, de averiguar sua insanidade e redigir um relatório médico favorável à sua liberação. Jordan conduz uma série de entrevistas com Grace e passa a empregar uma variedade de estratégias investigativas para tentar acessar as memórias da tarde dos crimes, que ela clama não recordar.

A princípio, Grace oferece uma resistência acintosa aos métodos empregados pelo médico, negando-se a conceder a ele as respostas

esperadas. Em compensação, ela opta por narrar com riqueza de detalhes sua experiência de vida, iniciando sua história pela travessia da família pelo Atlântico, motivados pela Grande Fome na Irlanda e impulsionados pelo escoamento de imigrantes pobres para a América do Norte. É durante a travessia que sua mãe é acometida pelos sintomas de um tumor no útero, falecendo antes de chegar à terra e tendo seu corpo sepultado no oceano. Vítima de um pai alcoólatra, abusivo e dominador, que não hesita em tentar estuprá-la repetidamente, Grace é obrigada a trabalhar como criada na casa da Sra. Alderman Parkinson em Toronto, em troca de um mísero salário que ela é forçada a entregar mensalmente ao pai. É na casa dos Parkinson que ela se torna amiga de Mary Whitney, uma jovem criada de comportamento desregrado cujo nome ela mais tarde adotará ao tentar escapar para os Estados Unidos, uma vez executados o patrão e a governanta da casa em que trabalha.

Mary conquista de imediato a admiração de Grace e passa a influenciar a visão de mundo da amiga. Seu comportamento desafiador e sua liberdade no uso da linguagem revelam ser ela uma moça madura e precavida, o que não a impede de se envolver romanticamente com o filho da patroa e engravidar. Abandonada pelo rapaz com pouco mais do que um anel de noivado e algumas ameaças contra sua reputação, e temerosa de que sua “condição delicada” a impedisse de prosseguir trabalhando e a levasse a uma vida de prostituição, Mary vai em busca de um médico abortista, que violentamente introduz uma faca em suas genitais e rasga sua bolsa amniótica, deixando-a em um estado de delírio e dor excruciante. Impedida pela amiga moribunda de buscar auxílio médico para o alívio da hemorragia, Grace acorda na manhã seguinte ao lado do cadáver já gelado de Mary, e entre os lençóis ensopados pelo sangue abortivo. Incapaz de se recuperar do trauma da perda da amiga, e já manifestando sinais de um transtorno mental ligado à cisão de personalidade – ou seria o espírito de Mary Whitney que se apossara de seu corpo após seu bárbaro passamento? – , a jovem irlandesa é contratada por Nancy Montgomery para realizar o serviço doméstico na fazenda de Thomas Kinnear, onde esta última atua como governanta.

A possibilidade de trabalhar na fazenda de Kinnear atrai Grace de imediato, já que ela vê na mudança de residência uma maneira de curar o luto provocado pela súbita morte de Mary e evitar o assédio do filho da patroa, que agora volta para ela suas atenções. O salário é melhor e o patrão é liberal, e ela sonha em construir com Nancy um vínculo de irmandade semelhante ao que tivera com a falecida Mary Whitney. A governanta se revela, contudo, ciumenta e truculenta. Agindo com superioridade sobre os demais criados da casa, algo que enfurece o cocheiro, James McDermott, Nancy desfruta de privilégios que não parecem ser dados aos demais: acompanha o Sr. Kinnear às refeições, exhibe vestidos e joias caras e trata a todos como se fosse a senhora da casa. Não demora até que Grace passe a desconfiar, e, depois, ter certeza de que não só Nancy vive nos mais escandalosos termos com o patrão – situação que a converte em uma réproba na comunidade rural em que vivem – como também de que ela está esperando um filho dele. Motivada pelos ciúmes da jovem criada, que já começa a atrair os olhares cobiçosos de Kinnear, e pela conduta progressivamente insubordinada dos dois criados, a governanta os dispensa das funções da casa. Esse fato teria motivado o assassinato de Nancy e do patrão de Grace.

A barbaridade dos crimes cometidos choca a população da época, ao mesmo tempo em que atrai a atenção de ambiciosos jornalistas. Nancy fora golpeada na cabeça e estrangulada com um lenço, ao que se seguiu o esquartejamento de seu corpo no porão da fazenda. Kinnear fora baleado no peito e seu cadáver fora depositado no porão junto ao da governanta. Os empregados, tendo saqueado a casa e vestido as excelentes roupas dos falecidos, cruzam os Grandes Lagos em direção aos Estados Unidos, porém são presos em Lewiston e levados a julgamento. Os depoimentos de ambos são contraditórios: James McDermott oferece várias versões para os assassinatos, a última delas incriminando sua comparsa, enquanto Grace afirma não ter sido mais do que uma mera testemunha nos macabros acontecimentos. Então uma adolescente, sua figura desperta diferentes reações na imprensa e na população que acompanha o julgamento em estado de frenesi: diz-se que ela é uma linda e angelical garota e também que é um demônio frio e calculista; que é uma vítima das circunstâncias e também a

idealizadora dos assassinatos; que é bem vestida, mas que teria roubado uma mulher morta para assim se apresentar; que é morena, que é loira, que é ruiva.

Os criados são, por fim, julgados e condenados à morte na forca pelo assassinato de Thomas Kinnear e os magistrados consideram, portanto, inútil julgá-los pelo assassinato de Nancy Montgomery. McDermott é enforcado em praça pública, diante de uma multidão sedenta por sangue. Entretanto, o advogado de Grace, Sr. Kenneth MacKenzie, consegue reverter a pena da moça para a de prisão perpétua, alegando a insanidade de sua cliente. Ela é submetida a encarceramento em um hospício, onde a molestam sem descanso, até que um relato médico em seu favor faz com que ela seja transferida para a penitenciária de Kingston, onde passa a atuar também como criada na casa do diretor da prisão.

A história que Grace deslinda diante de seu interlocutor é repleta de elementos que fazem dela uma verdadeira narrativa gótica: a opressão patriarcal, o aborto malsucedido, os assassinatos violentos, a pressuposta possessão espiritual e a alegação de insanidade povoam este relato apavorante no centro do qual a narradora se posiciona como detentora de uma verdade que ela nunca parece revelar por completo, e que confere a ela o poder de manipular a atenção do Dr. Jordan e confundir sua compreensão. Entremeando os principais acontecimentos estão as incontáveis referências à rotina doméstica de uma criada, à interpretação de passagens bíblicas e aos padrões de retalhos que Grace vai tecendo à medida que sua narrativa cresce e seu impressionável interlocutor perde o foco de análise. A sedução desta Sherazade gótica, cujo conto se revela cada vez mais complexo e visceral, provoca no ingênuo sultão o desejo ardente de ouvir a continuidade da história, indiferente ao parco progresso na decifração profunda de sua interlocutora. Entregue à fantasia gótica da *damsel in distress*, Jordan perde o senso de realidade e passa a enxergar Grace não como a possível mentora e executora de terríveis assassinatos, mas como vítima indefesa de abusos domésticos e de violência carcerária. Sob um olhar carente do cientificismo esperado de um médico, a prisioneira é descrita como uma típica heroína saída das páginas de Ann Radcliffe, de uma beleza amedrontada e sensual, aprisionada e à espera do herói salvador:

Era uma imagem quase medieval em suas linhas simples, sua claridade angular: uma freira na clausura, uma donzela prisioneira na torre, à espera da morte na fogueira no dia seguinte ou então da chegada do herói que virá salvá-la no último instante. A mulher encurralada; o vestido de presidiária caindo reto, escondendo pés que certamente estariam descalços; o colchão de palha no chão; os ombros timidamente curvados; os braços apertados junto ao corpo magro; os longos fios de cabelos ruivos escapando do que parecia ser, à primeira vista, uma grinalda de flores brancas – e especialmente os olhos, enormes no rosto pálido e dilatados de medo ou numa súplica muda. (Atwood 2008, p. 70)¹²

A figura estereotípica da heroína aprisionada e em perigo, aguardando solenemente a chegada de seu salvador, atende à caracterização das protagonistas do gótico feminino, as quais, como salienta Moers, agem a um só tempo como corajosas heroínas e vítimas indefesas. A visão romântica em torno de Grace Marks a faz surgir, assim, como uma santa injustiçada do interior da catastrófica acusação de assassinato, o que não condiz com os demais discursos proferidos sobre ela. Evidenciando a inadequação dessa descrição, Jordan é trazido de volta à realidade em busca de uma descaracterização imediata da figura feminina, levada a termo quando Grace se aproxima e ele a vê de forma mais clara, menos idealizada e infinitamente menos romântica, de modo algum diferente das demais prisioneiras de Kingston:

Então Grace deu um passo à frente, saindo da luz, e a mulher que ele vira um instante atrás de repente já não estava mais ali. Em seu lugar, havia uma mulher diferente – mais aprumada, mais alta, mais confiante, usando o vestido convencional da penitenciária, com uma saia de listras azuis e brancas sob a qual se viam seus pés, de maneira nenhuma descalços, mas em sapatos comuns. Havia até menos fios de cabelo soltos do que ele pensara: a maior parte estava enfiada debaixo de um gorro branco. (Atwood, 2008, p. 71)¹³

¹² No original: “It was an image almost medieval in its plain lines, its angular clarity: a nun in a cloister, a maiden in a towered dungeon, awaiting the next day’s burning at the stake, or else the last-minute champion come to rescue her. The cornered woman; the penitential dress falling straight down, concealing feet that were surely bare; the straw mattress on the floor; the timorous hunch of the shoulders; the arms hugged close to the thin body, the long wisps of auburn hair escaping from what appeared at first glance to be a chaplet of white flowers – and especially the eyes, enormous in the pale face and dilated with fear, or with mute pleading – all was as it should be.” (A., 1997, p. 59)

¹³ No original: “But then Grace stepped forward, out of the light, and the woman he’s seen the instant before was suddenly no longer there. Instead there was a different woman – straighter, taller, more self-possessed, wearing the conventional dress of the Penitentiary, with a striped blue and white skirt beneath which were two feet, not naked at all but enclosed in ordinary shoes. There was even less escaped hair than he’d thought: most of it was tucked up under a white cap.” (A., 1997, p. 59)

Na tentativa de recuperar o controle sobre suas faculdades cognitivas, é ele próprio quem afirma: “Imaginação e fantasia. Devo me ater à observação, devo avançar com cautela. [...] Devo resistir ao melodrama e a um cérebro excitado” (Atwood, 2008, p. 71)¹⁴. Porém, é a incapacidade de distinguir entre uma e outra visões, e assim produzir uma conclusão lógica e objetiva quanto à insanidade ou calculismo da prisioneira, que o leva a abdicar involuntariamente de sua investigação e abraçar sem reservas o domínio da fantasia. Tanto quanto Catherine Morland, sua leitura dos acontecimentos é marcada pela falta de senso crítico, que o leva a produzir, quando muito, visões equivocadas e confusas da realidade. Sua confusão provém, sobretudo, do fato de ser Grace quem detém o conhecimento sobre os episódios narrados, e de sua própria inabilidade em penetrar a fundo os segredos de sua interlocutora. A frustração de sua prerrogativa masculina de domínio sobre a mulher gera o enfraquecimento de sua potência intelectual, metáfora para sua impotência sexual, e à sua entrega cada vez mais irrevogável ao universo da fantasia. Ele contradiz, portanto, a expectativa de assertividade depositada sobre o homem e entrega-se à quimera idealizada por Grace, muito embora tente, sem sucesso, manter acordada a sua percepção racional do mundo:

Mas hoje, ouvindo sua voz [de Grace] baixa e cândida – como a voz de uma babá da infância contando uma história muito apreciada –, ele quase adormece; só o barulho de seu próprio lápis ao bater no chão o desperta. Por um instante, acha que ficou surdo ou que sofreu um pequeno acidente cerebral; pode ver seus lábios se movendo, mas não consegue interpretar nenhuma das palavras. No entanto, isso é apenas um truque da consciência, pois ele pode se lembrar – quando resolve fazê-lo – de tudo o que ela disse. [...]

Ele tem que concentrar suas forças intelectuais; não pode permitir-se esmorecer agora, ceder à letargia, perder o fio da meada que vem seguindo no decurso das últimas três semanas, pois finalmente estão se aproximando juntos do centro da narrativa de Grace. [...]

O problema é que, quanto mais ela lembra, quanto mais relata, mais dificuldades ele próprio tem. Ele não consegue manter todas as peças juntas. É como se ela drenasse todas as suas energias – usando suas próprias forças mentais para materializar as personagens de sua história, como dizem que os médiuns fazem durante seus tranSES.

¹⁴ No original: “Imagination and fancy. I must stick to observation, I must proceed with caution. [...] I must resist melodrama, and an overheated brain”. (A., 1997, p. 60)

Isso é tolice, é claro. Ele não pode se deixar levar por fantasias doentias como essa. (A., 2008, p. 311-312)¹⁵

Percebe-se uma clara inversão da relação de poder estruturada entre os dois personagens: Grace, a mulher, a prisioneira, a estrangeira, a louca, manipula Jordan, o homem, o médico, o cientista, o patriarca, por intermédio do jogo de revelações paulatinas e incompletas que ela articula em sua história. “Leitor” dessa narrativa marcada por abusos sexuais, pais perversos e ausentes, abortos seguidos de morte e espíritos vingativos, Jordan perde suas forças cognitivas, deixa-se seduzir pelo imaginário gótico criado diante de seus olhos e questiona suas convicções. Também o fez Catherine Morland, quando materializou um romance gótico na banalidade de *Northanger Abbey*, todavia com uma diferença fundamental: Catherine tinha em Henry um fenomenal conselheiro e professor, que a fez enxergar os riscos de suas fantasias levianas, enquanto Jordan tem como referência de controle emocional apenas a própria Grace, que age antes para enredá-lo mais e mais na sedução de sua história. Ancorar sobre uma mulher sua possível referência de objetividade significa, para ele, a implosão do próprio sistema de pensamento que diferencia homens e mulheres quanto ao lugar de poder que ocupam, o que de modo algum gera evolução e amadurecimento, mas antes, como a passagem acima sugere, letargia, fraqueza e perigosos devaneios. As categorias do masculino e do feminino, segundo a concepção vitoriana que teria norteado as relações de poder entre Jordan e Grace, e que norteiam, também, as concepções dimórficas do gótico, são, portanto, misturadas e recusadas em sua incapacidade de dar conta da experiência que se desenrola entre as duas personagens.

¹⁵ No original: “But today, listening to her [Grace’s] low, candid voice – like the voice of a childhood nurse reciting a well-loved story – he almost goes to sleep, only the sound of his own pencil hitting the floor pulls him awake. For a moment, he thinks he’s gone deaf, or suffered a small stroke: he can see her lips moving, but he can’t interpret any of the words. This however is only a trick of consciousness, for he can remember – once he sets his mind to it – everything she’s been saying. [...]

He must concentrate his intellectual forces; he can’t afford to flag now, give in to lethargy, lose hold of the thread he’s been following over the course of these past weeks, for at least they are approaching together the centre of Grace’s narrative. [...]

The trouble is that the more she remembers, the more she relates, the more difficulty he himself is having. He can’t seem to keep track of the pieces. It’s as if she’s drawing his energy out of him – using his own mental forces to materialize the figures in her story, as the mediums are said to do during their trances. This is nonsense, of course. He must refuse to indulge such brain-sick fancies.” (A., 1997, p. 291)

É, ainda, por intermédio da submissão à ordem patriarcal que Jordan protagoniza uma recusa dos papéis de gênero reproduzidos nos romances góticos vitorianos. Revisitando a casa de infância em um sinistro pesadelo, o gesto altamente erótico de observar as criadas pelas frestas das portas confunde-se com o aparecimento dos objetos do pai falecido, reivindicando o lugar de poder que Jordan falha em substituir na relação edipiana com a mãe:

Acorda, o coração disparado; os lençóis e o cobertor estão embolados ao seu redor, os travesseiros no chão. Está banhado de suor. Depois de permanecer deitado quieto por algum tempo, refletindo, acha que compreende a sequência de associações que deve ter levado a tal sonho. Foi a história de Grace, com sua travessia do Atlântico, o sepultamento no mar, seu catálogo de objetos domésticos e o pai autoritário, é claro. Um pai leva ao outro. (Atwood, 2008, p. 154)¹⁶

Uma vez que um pai leva ao outro, fica implícita a sugestão de que também o pai de Jordan, representação metonímica do próprio patriarcado, traduz uma fonte de opressão para o seu descendente. O estado de ansiedade em que o médico desperta é muito sugestivo: a manifestação inconsciente do pai falecido, o provedor que deixara a família à beira da bancarrota, carrega consigo responsabilidades que seu sucessor não quer assumir. A ambígua figura paterna que aparece nos romances do gótico feminino – misto de pai e amante, fonte de proteção e de ameaça, objeto de amor e ódio profundos, sinal de leniência e também de opressão – é frequentemente tomada como um modelo de comportamento masculino, pressupondo um código de conduta que regula o papel do homem na sociedade patriarcal. Se, por um lado, cabem ao homem uma conduta sexual agressiva e o poder sobre a mulher, por outro a experiência de uma sexualidade irrestrita desmorona diante da obrigação de provisão familiar por meio de um casamento arranjado. A ameaça de um matrimônio por interesse é um fator de opressão para o Dr. Jordan, que se vê incapaz de exercer esse papel sem abdicar de sua vida sexual libertina e promíscua. Por

¹⁶ No original: "He wakes, his heart is pounding; the sheets and comforter are tangled around him, the pillows are on the floor. He's soaked with sweat. After he's lain quietly for a time, reflecting, he thinks he understands the train of association that must have led to such a dream. It was Grace's story, with its Atlantic crossing, its burial at sea, its catalogue of household objects; and the overbearing father, of course. One father leads to another." (A., 1997, p. 140)

mais que tente evitar a assunção desse dever, o terapeuta é dominado pelas imposições de uma mãe castradora, que o obriga a assumir um casamento por interesse para salvar a família da falência, o que o converte em um homem sexualmente frustrado, ele mesmo à beira da loucura ao final do romance.

As motivações passionais e os transbordamentos da imaginação prevalecem no modo como a sexualidade desregrada e antirromântica do Dr. Jordan encontra expressão em sua tentativa de negação da monogamia, da fidelidade, do sexo marital e do casamento. A vida sexual de Jordan, ao contrário, é descrita como imprudente, desde à sua iniciação sexual pelas empregadas da casa até ao flerte com a filha do diretor da prisão, passando por relações sexuais com prostitutas e com sua senhoria, a Sra. Humphrey, até chegar, em última instância, ao desejo inconsciente por Grace, narrado a partir da problemática localização das vozes do homem e da mulher diante dos imperativos históricos, econômicos e culturais que determinam o casamento como instituição fundamental à burguesia.

O doutor substitui esses imperativos por uma vida sexual que é tão mais interessante quanto mais se mostra perversa e animal. A perversidade de seus hábitos sexuais é, sem dúvida, o que o motiva a ambicionar a liberdade representada pelas prostitutas nas ruas e a excitação despertada por um ambiente de pobreza e dissolução moral, como o que ele observa em Toronto e que lhe remete às cidades europeias já conhecidas suas. O que ele ambiciona, na verdade, é a emancipação irrestrita de seu corpo, sinal da anarquia completa de todos os valores burgueses consolidados ao longo de gerações. Sua cobiça é, sobretudo, por uma vida de esbórnias anônimas, em ambientes sórdidos, cercado de criaturas espúrias, que não ofereçam o risco da criação de laços sociais ou emocionais:

As pessoas nas calçadas de uma maneira geral parecem bastante prósperas, sem as hordas de mendigos, os enxames de crianças raquíticas e imundas, e os pelotões de prostitutas sujas ou exibidas que desfiguram tantas cidades europeias e, no entanto, é tal sua perversão, que ele preferia estar em Londres ou Paris. Lá ele seria anônimo e não teria responsabilidades. Sem laços, sem conexões. Ele poderia se perder completamente. (Atwood, 2008, p. 389)¹⁷

¹⁷ No original: The people on the sidewalks appear prosperous enough for the most part, without the hordes of destitute beggars, the swarms of rickety, dirty children, and the platoons of dragged or showy prostitutes that

Perder-se em seus desejos sórdidos é o que Jordan mais almeja. Desejos que beiram muitas vezes ao sadismo completo e ao adultério, como é o caso de seu envolvimento com a Sra. Humphrey. Beirando à pobreza e à fome, Rachel Humphrey articula sua relação extraconjugal com o atraente médico norte-americano como uma forma de pagamento pela generosidade financeira que Jordan demonstra por ela. Entretanto, o jogo de romance que se desenrola entre eles é um que o entedia profundamente. Ele não parece estar interessado na frágil resistência imposta pela adúltera ou na compreensão tácita de que ela entrega a ele seu corpo como uma paga pela sua generosidade, ou ainda na frigidez que ela demonstra a cada coito consumado. O que desperta sua atenção é a novidade de entreter em sua cama uma mulher respeitável, a primeira que ele jamais tivera: “a respeitabilidade numa mulher, como agora ele descobriu, complica consideravelmente as coisas. Mulheres respeitáveis são por natureza sexualmente frias, sem a luxúria pervertida e os desejos neurastênicos que levam suas irmãs degeneradas à prostituição” (Atwood, 2008, p. 365)¹⁸. Parece, antes, que ele a deseja com uma mórbida curiosidade vampírica, com um interesse pela virtude que se macula a cada ato sexual, e que se manifesta na necessidade de romper a carne feminina e observar o sangue que esvai da ferida:

Ele gostaria de fazer uma incisão nela – uma bem pequena – para provar seu sangue, o que na escuridão do quarto de dormir lhe parece um desejo normal. Ele é conduzido pelo que sente ser um desejo incontrolável; mas fora isso [...] outra parte de si mesmo permanece com os braços cruzados, completamente vestido, meramente curioso, meramente observando. Até que ponto, exatamente, ele irá? Até onde? (Atwood, 2008, p. 389)¹⁹

disfigure so many European cities; yet such is his perversity that he would rather be in London or Paris. There he would be anonymous, and would have no responsibilities. No ties, no connections. He would be able to lose himself completely. (A., 1997, p. 366)

¹⁸ No original: respectability in a woman, as he’s now discovered, complicates things considerably. Respectable women are by nature sexually cold, without the perverse lusts and neurasthenic longings that drive their degenerate sisters into prostitution” (A., 1997, p. 365)

¹⁹ No original: He would like to make an incision in her - just a small one - so he can taste her blood, which in the shadowy darkness of the bedroom seems to him like a normal wish to have. He’s driven by what feels like uncontrollable desire; but apart from that [...] another part of himself stands with folded arms, fully clothed, merely curious, merely observing. How far, exactly, will he go? How far in. (A., 1997, p. 365-366)

Bem se vê que o desejo do médico aparece frequentemente materializado na atividade analítica, no gesto de observar, estudar e concluir, gesto que amiúde escapa ao seu domínio. Por isso, a manifestação do desejo sexual ilimitado vai cedendo lugar ao imperativo indesejado do matrimônio. Trata-se, portanto, de um desejo frustrado, que o move em direção à violência e a uma percepção cada vez maior da impossibilidade de escapar ao casamento, o que o leva a considerar suas possíveis pretendentes, dentre elas a Srta. Lydia, filha do diretor da prisão: “Provavelmente ele devia pedi-la em casamento. Acha que ela aceitaria. Enviá-la para casa, para acalmar sua mãe, entregá-la e deixar que as duas cuidassem de seu bem-estar. [...] Mas não fará isso; ele não é tão preguiçoso, nem está tão esgotado; ainda não” (Atwood, 2008, p. 346)²⁰.

Assombrado pelos prospectos de pacacidade da vida doméstica, o médico rapidamente dispensa a ideia como um recurso último, para quando ele já estiver exausto, indisposto, velho – em suma, desinteressado de uma vida de aventuras sexuais lascivas. É óbvio, contudo, que casar-se não é tanto uma vontade sua, mas antes uma força social com a qual obrigatoriamente ele terá de lidar, força essa manifesta em um discernimento crescente de que o casamento é o destino que sua mãe exigirá que ele cumpra. A velha Sra. Jordan, por sua vez, já inicia sua articulação particular de um enlace para o desavisado filho:

[T]ive várias visitas, que souberam da minha indisposição, entre as quais a Sra. Henry Cartwright, que possui um bom coração, embora nem sempre maneiras refinadas, como em geral acontece com aqueles cujas fortunas foram feitas recentemente; mas isso virá com o tempo. Acompanhando-a estava sua filha Faith, de quem você deve se lembrar como uma garota desajeitada de treze anos, mas que agora é uma moça e recentemente voltou de Boston, onde se hospedou com a tia, para aperfeiçoar sua educação. Ela se transformou numa jovem encantadora, tudo que alguém poderia desejar, e demonstrou uma cordialidade e delicadeza que muitos admirariam e que valem muito mais do que uma beleza exuberante. (Atwood, 2008, p. 6)²¹

²⁰ No original: Possibly, he should propose to her. He thinks she might accept. Cart her home to propitiate his mother, hand her over, let the two of them work on his well-being. [...] But he won't do it; he's not that lazy, or weary; not yet.” (A., 1997, p. 324)

²¹ No original: “I had several visitors, who had heard of my indisposition, among them Mrs. Henry Cartwright, who has a good heart although not always a very polished manner, as is often the case with those whose fortunes have been of recent acquisition; but that will come in time. Accompanying her was her daughter Faith, whom you will recall as an awkward girl of thirteen, but who is now grown up and recently returned from Boston, where she was staying with her Aunt, to broaden her education. She has turned out a charming young woman, everything

São singulares os aspectos definidores de uma boa esposa: diligência, boa educação e bons modos; beleza e sedução são, ao contrário, totalmente dispensáveis. Uma vez que os casamentos no século dezanove eram predominantemente negociados para atender a interesses sociais e com vias à junção das fortunas das famílias, é compreensível que a mãe de Jordan tente convencê-lo a se casar com a herdeira de uma família de novos ricos cujo dote poderia salvá-los da completa falência. Porém, como salienta Lauren Fitzgerald (2009), é notória e recorrente a ansiedade desperta pelo casamento e pelas disputas por fortuna e propriedades no âmago das narrativas góticas, já que o enlace é portador de mistérios e violências ocultas, e a disputa por propriedades, heranças e bens de família frequentemente se converte em banhos de sangue, sequestros e torturas. Entretanto, se o cânone do gótico deposita os horrores do matrimônio sobre a figura da mulher desprotegida e sem escolha, convertida em objeto de satisfação dos interesses masculinos, Atwood, por sua vez, os atribui à castração dos desejos do homem e à sua conversão em representante abnegado das ideologias familiares a partir de casamentos forçados por necessidades econômicas. Como Jordan reconhece em carta a seu amigo Edward,

Ao que parece, ela [Faith Cartwright] teve sensíveis melhoras depois de passar uma temporada em Boston, o que, até onde sei – como você também, meu caro Edward, já que estive comigo estudando em Harvard –, nunca melhorou ninguém; mas, pelo modo como minha mãe canta as virtudes *morais* da jovem, receio que a retificação das deficiências dos outros encantos da senhorita não figurem entre as melhorias. Ah, será preciso um outro tipo de donzela que não a preciosa e imaculada Faith para ter o poder de transformar seu velho e cínico amigo em algo parecido a um amante. (Atwood, 2008, p. 147)²²

one might wish for, and displayed a courtesy and gentle kindness many would admire, and which is worth so much more than flamboyant good looks.” (A., 1997, p. 51)

²² No original: “She [Faith Cartwright] is supposed to have been much improved by a sojourn in Boston, which to my certain knowledge – and to yours too, my dear Edward, for you were with me as an undergraduate at Harvard – has never improved anyone else; but from the way my mother hymns the young lady’s moral virtues, I fear that the rectification of the deficiencies in her other charms has not been among the improvements. Alas, it is a type of maiden other than the spotless Faith, who would have the power to transform your cynical old friend into the semblance of a lover.” (A., 1997, p. 132)

É evidente que Jordan despreza o ideal angelical de esposa representado por Faith Cartwright, já que ela carece de atrativos sexuais, de beleza e sensualidade. A moça configura o oposto de tudo quanto ele encontra de atraente nas mulheres, despertando nele um estado de ojeriza que beira a aversão, e o casamento ganha contornos de um inaceitável confinamento, ou de uma ameaça de destruição da qual ele foge desesperadamente, tal qual uma mosca que luta para se libertar da teia de uma aranha faminta: “Será que sua mãe realmente acredita que ele possa ser seduzido por essa visão de si mesmo – casado com Faith Cartwright e [...] congelado numa espécie de estupor paralisante, com sua querida esposa revestindo-o gradualmente [...] como uma mosca emaranhada numa teia de aranha?”. (Atwood, 2008, p. 313)²³

A análise e recusa sistemática de cada uma de suas pretendentes, especialmente de Faith Cartwright, apenas fortalece uma outra recusa, mais entranhada no interior do médico, que é a do próprio casamento enquanto instituição, premissa basilar ao fortalecimento do patriarcado. Pressentindo que o matrimônio é uma forma de aprisionamento à qual ele não está disposto a se submeter, por implicar em uma renúncia de seus próprios desejos, Jordan articula uma resistência obstinada aos desígnios de sua mãe, projetando a possibilidade mesma do casamento sobre pretendentes que ele sabe indisponíveis ou socialmente inaceitáveis. O ápice desse arranjo faz-se saber na predisposição do médico pela misteriosa paciente, sinalizando impulsos sexuais avessos à monotonia da vida conjugal. Para um homem frequentemente fascinado pela decadência e pelo grotesco, os mistérios de uma assassina confessa investem Grace Marks de uma atração inevitável. Estrutura-se um paradoxo perverso: ainda que sua aversão ao casamento seja enorme, Grace parece ser a mulher ideal para finalmente levá-lo ao altar:

Ocorre-lhe que Grace Marks é a única mulher que ele já conheceu com quem gostaria de se casar. [...] Pensa, com uma certa ironia mordaz, que ela também pode ser a única a satisfazer todos os requisitos veladamente sugeridos por sua mãe, ou quase todos: Grace não é, por exemplo, rica. Mas possui uma beleza sem frivolidades, uma domesticidade sem estupidez, maneiras simples, é prudente e circunspecta. [...]

²³ No original: Does his mother really believe that he can be charmed by such a vision of himself – married to Faith Cartwright and [...] frozen in a kind of paralyzed stupor, with his dear wife winding him up gradually [...] like a fly snarled in the web of a spider?” (A., 1997, p. 293)

Depois, existem suas próprias exigências. Há paixão em algum lugar de Grace, ele tem certeza, embora exija uma certa busca para ser descoberta. E ela seria grata a ele, se bem que relutante. A gratidão por si só não o entusiasma, mas gosta da ideia de relutância. [...]

Loucura, é claro; uma fantasia perversa, casar-se com uma suspeita de assassinato. Mas e se ele a tivesse conhecido antes dos assassinatos? Ele considera a ideia e a rejeita. Antes dos assassinatos, Grace seria inteiramente diferente da mulher que ele conhece agora. Uma jovencinha, quase sem formação; morna, branda e insossa. Uma paisagem sem graça.

Assassina, assassina, ele murmura para si mesmo. Possui uma atração, quase um cheiro. [...] Ele se imagina respirando esse cheiro enquanto puxa Grace para si, pressionando sua boca contra a dela. *Assassina*. Ele aplica isso à garganta dela como uma marca a ferro quente. (Atwood, 2008, p. 414)²⁴

A fantasia perversa do casamento com Grace configura uma espécie de escapismo inconsciente, que não se manifesta apenas como uma elaboração da atração do médico pela jovem prisioneira, mas principalmente para aliená-lo de qualquer obrigação concreta de se casar com uma pretendente legítima. Porém, a crescente frustração de Jordan diante da ineficiência de seus métodos de investigação e a dominação inusitada de sua escandalosa relação com a Sra. Humphrey, que já agora insinua para o médico a vontade de se unir a ele em laços matrimoniais, somadas às crescentes pressões da mãe para que o filho enfim se case, fazem com que ele abandone Kingston às pressas, na calada da noite, ao modo das inúmeras donzelas góticas que fogem a galope de seus sinistros admiradores. Sua sorte, contudo, não é das melhores. Antecipando a falência financeira da família e a convocação para servir o exército como médico durante a Guerra de Secessão, Jordan cede, enfim, ao casamento arranjado com Faith Cartwright, que se consuma tão logo ele retorna do combate, já combalido e com a memória comprometida:

²⁴ No original: It comes to him that Grace Marks is the only woman he's ever met that he would wish to marry. [...] He thinks, with a certain mordant irony, that she may also be the only one who would satisfy all of his mother's oft-hinted requirements, or almost all: Grace is not, for instance, rich. But she has beauty without frivolity, domesticity without dullness, and simplicity of manner, and prudence, and circumspection. [...]

Then there are his own requirements. There is passion in Grace somewhere, he's certain of it, although it would take some hunting for. And she'd be grateful to him, albeit reluctantly. Gratitude by itself does not enthral him, but he likes the idea of reluctance. [...]

Madness, of course; a perverse fantasy, to marry a suspected murderess. But what if he'd met her before the murders? He considers this, rejects it. Before the murders Grace would have been entirely different from the woman he now knows. A young girl, scarcely formed; tepid, bland, and tasteless. A flat landscape.

Murderess, murderess, he whispers to himself. It has an allure, a scent almost. [...] He imagines himself breathing it as he draws Grace towards him, pressing his mouth against her. *Murderess*. He applies it to her throat like a brand. (A., 1997, p. 388-389)

[A]ntes de sua partida, meu filho ficou noivo e comprometido para casar-se com a Srta. Faith Cartwright, uma jovem de excelente família e impecável caráter moral, o único obstáculo tendo sido sua própria honra, que o impediu de pedir à Srta. Cartwright que se ligasse a um homem cuja vida logo seria posta em risco, e, a despeito do estado precário dele, e às vezes delirante, ela está decidida a respeitar o desejo das duas famílias, assim como os de seu próprio coração e atualmente me ajuda a cuidar dele com leal devoção.

Ele ainda não se lembra dela em sua própria pessoa, mas persiste em acreditar que ela se chama Grace – uma confusão compreensível, já que graça e fé estão muito próximas em conceito. (Atwood, 2008, p. 456-457)²⁵

O casamento sempre foi uma fonte de ameaça para inúmeras heroínas no gótico feminino, mas em *Alias Grace* o infeliz signatário desse pacto é o próprio homem, desempoderado face ao arranjo oportunista da mãe. Está claro que os interesses das famílias na concretização do casamento em questão – da família Jordan como forma de salvação para as dificuldades financeiras, da família Cartwright como forma de consolidação de sua respeitabilidade a partir do engajamento com uma família de renome – sobrepõem-se a qualquer resistência ou desejo pessoal oferecidos pelas partes diretamente envolvidas. Impotente ante a possibilidade de escapar a convenções sociais maiores e mais fortes que ele, e incapaz de estar com Grace, aquela a quem ele realmente ama, o médico nos surge, ao final da narrativa, como um homem sexualmente frustrado, em estado precário de loucura, incapaz de se rebelar contra as imposições patriarcais, enfim um prisioneiro em núpcias eternamente insatisfatórias.

Portador de uma visão inventiva dos acontecimentos e reprodutor de uma ordem social da qual não consegue escapar, Simon Jordan experiencia adversidades por muito tempo atribuídas apenas a mulheres no gótico feminino. O adensamento crítico que Atwood imprime a seu romance é tanto mais profundo quanto mais frágil, irracional, inseguro e passível de dúvidas é a personagem do Dr. Jordan, assim investido de uma feminilidade atípica e original. Essa proximidade com o universo de experiências

²⁵ No original: “[B]efore his departure my Son became as good as engaged to be married, to Miss Faith Cartwright, a young lady of fine family and impeccable moral character, the only obstacle remaining, being his own honour, which prevented him from requesting that Miss Cartwright bind herself to a man whose life was so soon to be imperiled; and despite his damaged and at times delirious state, she is resolved to respect the wishes of the two families, as well as those of her own heart, and is at present helping me to nurse him with loyal devotion. He does not yet remember her in her proper person, but persists in believing that she is called Grace – an understandable confusion, as Faith is very close to it in concept.” (A., 1997, p. 430-431)

femininas que o gótico retrata em sua tradição faz com que o terapeuta seja uma representação subversiva de feminilidade, por meio da qual é possível questionar os parâmetros conceituais que dividem a tradição do gótico segundo aspectos de sexo e gênero. Butler e Sedgwick já anteciparam essa revolução ao estruturar a discussão sobre as feminilidades *queer*: não necessariamente pressupondo um sexo ou um gênero específicos, ou mesmo um tipo estável de identidade, o feminino *queer* é um construto fluido que perpassa as relações sociais e contribui para formação de todos os indivíduos, bem como para seu posicionamento quanto a configurações de exercício e submissão ao poder. Essa é uma problemática que extrapola a experiência cultural das mulheres e para a qual a escrita gótica de Margaret Atwood tem respondido com a criação de personagens que subvertem as expectativas de gênero e engendram, assim, novas leituras tanto da tradição literária quanto da crítica do gótico.

Por intermédio da criação de um personagem cujo comportamento o aproxima das experiências femininas, Atwood desloca as margens não apenas entre as tradições masculina e feminina dos romances góticos, mas principalmente entre os próprios aspectos que as fundam, propondo um gótico em que o feminino se apresenta como um conjunto de experiências culturais que existem enquanto discurso, e que, por isso mesmo, podem dizer respeito a mulheres e homens emaranhados nessas redes discursivas. Se em *Northanger Abbey* essas concepções tradicionais são ratificadas, em *Vulgo Grace* elas se mostram altamente frágeis e passíveis de reorganização, sendo impossível aceitá-las sem uma problematização mais profunda. Sem deixar de ser um romance que lida primordialmente com as aflições de mulheres diante de determinada rede de relações culturais, e também sem apresentar o homem apenas como uma mera e indefesa vítima da estrutura patriarcal, *Vulgo Grace* produz uma visão menos reducionista sobre as categorias que informam noções sociais de gênero, alargando as possibilidades de compreensão dos textos conhecidos sob a égide do gótico feminino. De fato, o romance de Atwood faz crer que o feminino do gótico pertence não somente às mulheres, mas a todos aqueles que, de um modo ou de outro, experienciam os diversos formatos de feminilidade disponíveis no acervo das identidades humanas. Ele emblematiza, portanto, um gótico

feminino *queer*, que rompe com as categorias teóricas tradicionais e também com as expectativas classificatórias de gênero, mas que dá conta de descrever as experiências de um número mais amplo e infinitamente mais complexo de indivíduos.

Esse gesto criativo de Atwood reveste-se de uma importância que é a um só tempo crítica e política. Crítica porque, ao eclipsar as distinções entre o gótico masculino e o feminino, seu romance se converte em um alerta sobre a necessidade de revisão das categorias analíticas disponíveis no campo dos estudos literários que mesclam gótico e gênero. Ao mesmo tempo, a criação de um romance que relativiza essas categorias, apresentando personagens complexas no universo cultural do gênero, reveste-se de uma grande relevância política, já que a escrita literária transforma-se em espaço de questionamento de visões conservadoras, e também de apresentação de novas políticas de gênero e de novos paradigmas para a compreensão das experiências humanas em torno desse traço classificatório. O gótico feminino de Atwood solapa nossas certezas quanto a esses aspectos, indicando que nem o texto literário, nem suas personagens são dotados de sexos e gêneros pré-determinados. O universo do gênero, assim como o da leitura e o do próprio gótico, é, enfim, exposto como uma rede de discursos que estruturam as relações de poder e que precisam ser perpetuamente questionados e reorganizados em busca de uma visão crítica quanto à diferença.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. *Alias Grace*. New York: Anchor Books, 1997.

_____. *Oryx and Crake*. New York: Anchor Books, 2003.

_____. *Surfacing*. New York: Anchor Books, 1998.

_____. *The Robber Bride*. New York: Anchor Books, 1993.

_____. *Vulgo Grace*. Geni Hirata (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. In: *The Complete Novels of Jane Austen*. London: Wordsworth Editions, 2007.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

DeLAMOTTE, Eugenia. *Perils of the Night: A Feminist Study on Nineteenth-century Gothic*. New York: Oxford University Press, 1990.

FITZGERALD, Lauren. Female Gothic and the Institutionalization of Gothic Studies. In: *The Female Gothic: New Directions*. New York: Palgrave MacMillan, 2009. p. 13-25.

HEILAND, Donna. *Gothic and Gender: An Introduction*. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2004.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

MOERS, Ellen. Female Gothic. In: *Literary Women: The Great Writers*. Oxford: Oxford University Press, 1985. p. 90-110.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: University of California Press, 1990.

WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. The Female Gothic: Then and Now. In: *Gothic Studies*, v. 6, n. I, p. 01-07, 2004.

_____. *The Female Gothic: New Directions*. New York: Palgrave MacMillan, 2009.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

SEGREDOS E TERRORES DA CASA: A ESPACIALIDADE GÓTICA EM AS MINAS DE PRATA (1865-6), DE JOSÉ DE ALENCAR

Marina Sena*

RESUMO: O presente artigo pretende analisar a obra *As Minas de Prata* (1865-6), de José de Alencar, como um romance gótico, investigando, de forma breve, os espaços ficcionais construídos pelo autor, especialmente a casa e o ambiente familiar. Além disso, será feito um breve estudo sobre de que forma a crítica e a historiografia brasileira analisaram tais aspectos na obra do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico; locus horribilis, José de Alencar.

ABSTRACT: This article aims to analyze the work *Minas de Prata* (1865-6), by José de Alencar, as a Gothic novel, investigating briefly the fictional spaces constructed by the author, especially the house and the family environment. In addition, a brief study on how Brazilian criticism and historiography have analyzed such aspects in the work of the author will be done.

KEYWORDS: Gothic; locus horribilis; José de Alencar.

O Gótico e a historiografia

A influência do Gótico na literatura brasileira tem sido estudada por diversos pesquisadores contemporâneos que “vêm demonstrando, com sucesso, que os traços góticos são muito mais frequentes e disseminados na literatura brasileira dos séculos XIX e XX do que a crítica e a historiografia tradicionais nos fez acreditar” (França, 2013, p. 4). Mauricio Menon (2007) e Leonardo Mendes (2004), por exemplo, demonstram características do Gótico em alguns de nossos autores naturalistas, como Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha, enquanto Alexander Meireles (2013) ratifica que tal influxo estendeu-se, pelo menos, até meados do século XX. Comprovou-se também que o Romantismo se inscreve nessa área de influência, já que os trabalhos de Sandra Vasconcelos (2012) e Daniel Sá (2010) demonstram a presença da poética gótica na obra ficcional de José de Alencar.

* Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Integrante do Grupo de pesquisa Estudos do Gótico. E-mail: marinafsen@gmail.com.

Mesmo os estudos literários dos séculos XIX e XX supuseram tal influência na prosa alencariana. Araripe Jr. (1882, p. 98), ao comentar o espaço narrativo de *As Minas de Prata*, chama atenção para “[a]s grutas magníficas, com aspecto de ‘cidades subterrâneas vasadas em prata’ com suas torres góticas”. Posteriormente, Alfredo Bosi (1992, p. 187), em seu *Dialética da Colonização*, fará uma rápida menção às “formas góticas” presentes na descrição da natureza em *O Guarani* (1857). Entretanto, na maior parte das vezes, essas características góticas da obra alencariana não foram identificadas pelos historiógrafos e críticos. Como afirma Mauricio Menon:

Na totalidade das muitas e muitas páginas dedicadas pela crítica e pela historiografia literária ao escritor [José de Alencar], encontram-se algumas sugestões da presença de temas ou motivos ligados ao gótico e a seus desmembramentos dentro da obra dele, sempre de uma maneira bastante velada. (Menon, 2007, p. 72)

As sugestões, referidas por Menon, de temas e motivos ligados ao gótico, são observadas desde a crítica contemporânea a Alencar, ou imediatamente posterior ao fim de sua carreira. O caso de Araripe Jr., ao comentar o romance *As Minas de Prata*, em seu *Perfil Literário – José de Alencar* (1882), é bastante representativo:

Não lhe são superiores nem *Os Mistérios de Paris*, nem *O Conde de Monte Cristo*, nem *Os Moicanos*, nem *Os Mistérios do Povo*.

Se o merecimento de obras semelhantes está essencialmente na ilusão que podem causar as disposições do contrarregra, os alçapões bem manejados, as máquinas corrediças, as mutações rápidas, as decorações, as ribaltas, desafios e duelos a propósito, cenas de calabouços, caçadas vertiginosas, *rendez-vous*, evasões, perseguições por amo, dedicações cavalheirescas, conspirações abortadas, *As minas de prata* são sem contestação uma obra-prima. (Araripe Júnior, 1882, p. 96.)

A análise de Araripe destaca-se por ser modalizadora: se o merecimento de *As Minas de Prata* está em seu caráter ilusório e fantasioso, então apenas nesse sentido a narrativa será considerada uma obra-prima. Note-se que Araripe não destaca, no trecho acima, o caráter documental do romance histórico¹, nem confere a ele um valor literário em si mesmo, mas

¹ Mesmo ao comentar o valor histórico d’*As Minas de Prata*, Araripe destaca que a imaginação do romancista pode ter ocasionado uma certa imprecisão histórica. Entre os diversos pontos levantados pelo crítico, menciono apenas

que é apenas digno de nota dentro do espectro de romances, por assim dizer, de “uma fantasia ostentosa e febril” (Araripe Júnior, 1882, p. 98).

Além disso, é notável a tentativa, por parte de Araripe, de justificar os aspectos melancólicos da literatura de José de Alencar por meio de supostas tendências de sua personalidade ou de traços familiares, como pode-se observar no trecho a seguir:

[E]le herdara de sua mãe todos os fogos da imaginação potente que possuía; **tendências até certo ponto mórbidas**, que neutralizaram em muito o gênio sobranceiro, a violência calculada, uma certa tirania de faculdades [...]. A combinação de todos estes elementos juntos, regidos de uma determinada época em diante por bílis derramada com profusão, aos **anseios febris de sua mente**, e, o que é mais admirável, **por cruéis e desconhecidos desenganos**; a transformação das energias e **violentos impulsos herdados através da enervação extrema de sua mãe**, deu em resultado o mais caprichoso dos artistas americanos, que teria sido um Teófilo Gautier ou Alfonse Karr em qualquer outro país que não fosse a terra dos Brasis. (Araripe Júnior, 1882, p. 9-10. Grifos meus)

O crítico, ainda que reconheça a grande imaginação do romancista, indica características que teriam contribuído para a fatura mais sombria de sua obra²: tendências mórbidas, “anseios febris de sua mente”, “cruéis e desconhecidos desenganos” e impulsos violentos herdados da parte materna. Tais traços de personalidade estariam presentes desde o início da carreira de Alencar, já que *As Minas de Prata* teriam sido contaminadas pelo “estado mental do autor” (Araripe Júnior, 1882, p. 103).

Arthur Motta, no início do século XX, confirma a análise de Araripe Jr., ao afirmar que o romance é repleto de “manifestações de inverossímil e do extraordinário” (Motta, 1921, p. 66), de “divagações imaginativas e de exagero no estilo pitoresco” (Motta, 1921, p. 67). O historiador também comenta que “[o] romancista se afasta da diretriz traçada, abandona o processo que o devia guiar no gênero histórico e envereda-se por meandros, para invadir o domínio do romance da capa e espada” (Motta, 1921, p. 67.).

um, a título de exemplo: “Voltando porém ao gênero a que propriamente se filiam *As minas de prata*, a primeira impressão característica que se recebe é a da solenidade que transparece em todas as páginas do livro. Custa mesmo a crer que a colônia portuguesa, no governo de D. Luiz de Souza, no tempo de Fernão Cardim, fosse tão principescamente festiva. E se bem que, recorrendo à *Narrativa epistolar* do referido jesuíta, reconheça que a mania daquele tempo eram as representações e solenidades, acho demasiado oprimido o quadro com ouropéis, sedas e veludos”. (Araripe Júnior, 1882, p. 99)

² De acordo com Maurício Menon (2007), José Veríssimo também reconhece um aspecto sombrio na prosa alencariana e, tal como Araripe, tenta justificá-lo através da biografia do autor.

Nesse sentido, os comentários de Motta e Araripe aproximam-se pelo mesmo tipo de crítica: os recursos narrativos “fantasiosos” ou “inverossímeis” desviam Alencar de escrever uma literatura propriamente histórica e, conseqüentemente, nacional. O termo “romance de capa e espada”, primeiro mencionado por Araripe e ao qual Motta refere-se como um “gênero novelístico” (Motta, 1921, p. 68), parece tratar-se de um gênero muito familiar a José de Alencar e aos escritores da época³, que surgiu na Inglaterra em fins do século XVIII – o **romance gótico**. Não por acaso, o gênero mencionado pelos estudiosos aproxima-se da ficção gótica do século XVIII, que segundo Fred Botting, dava papel central à *“usurpation, intrigue, betrayal and murder”*⁴ (Botting, 1996, p. 6) e tinha, como *loci* principais, o castelo, caracterizado como *“[d]ecaying, bleak and full of hidden passageways [...]”*⁵ (Botting, 1996, p. 2). Além disso, na sequência de sua argumentação, Botting (1996, p. 3), afirma que *“[a]ssociated with wildness, Gothic signified an over-abundance of imaginative frenzy, untamed by reason [...]”*⁶, tal como é o caso do romance que será aqui analisado.

Os comentários de ambos os críticos exemplificam a tendência dos estudos literários brasileiros oitocentistas, que foi mantida até o século XX, de justificar a obra ficcional pela biografia do autor, ou de tentar encaixá-la num idealizado projeto de literatura nacional, voltado essencialmente a representações realistas. Esse tipo de análise negligencia tanto o papel da literatura como produtora de efeitos estéticos de recepção e, principalmente, de que forma foram estabelecidos diálogos entre as nossas obras e as mais diversas tradições literárias às quais elas seriam tributárias (cf. França, 2015b). Como menciona Afrânio Coutinho:

É que a crítica brasileira, de modo geral, ainda não se habituou a procurar compreender os fenômenos antes de julgá-los, como se só merecesse esse nome quando dogmática ou impressionista, e como se falhasse a seu objetivo caso não condenasse ou consagrasse. [...]

Assim, de modo geral, a crítica em relação a Alencar raramente saiu do plano do sentimento, ou da consideração dos fatos da biografia, em vez da compreensão da

³ Sandra Vasconcelos (2006) comprova que houve uma grande circulação de romances ingleses aqui no Brasil desde, pelo menos, a década de 1840.

⁴ “usurpação, à intriga, à traição e ao assassinato”.

⁵ “[d]ecadente, sombrio e cheio de passagens secretas [...]”.

⁶ “[a]ssociado a extravagâncias, o Gótico representou uma superabundância de frenesi imaginativo, por ser insubmisso à razão [...]”.

obra, atraída por certos traços do temperamento e do caráter complexo do escritor, especialmente a vaidade e o orgulho. (Coutinho, 1968, p. 238-9)

Tal postura fez com que a já mencionada influência do Gótico na literatura brasileira fosse identificada pela crítica e pela historiografia de forma muito particular⁷. Ainda que os críticos e os historiógrafos, em sua grande maioria, não reconheçam abertamente os traços góticos existentes em nossa literatura, eles conseguem identificar características que se desviariam de um certo ideal literário, embora raramente as chamem de góticas. Suponho que a maneira encontrada por esses estudiosos para reconhecê-la em José de Alencar foi chamando-a por variados adjetivos – inverossímil, fantasiosa, extraordinária, imaginativa, sombria. Tais denominações estão relacionadas à incapacidade de nossos estudos literários em identificar a tradição gótica na literatura brasileira, compreendendo-a através de um protocolo de leitura de orientação ora biográfica, ora psicologizante, ou como exemplares de narrativas ficcionais de questionável valor artístico (cf. França, 2015b).

O presente artigo pretende, pois, analisar a obra *As Minas de Prata* (1865-6) como um romance gótico, investigando, de forma breve, os espaços ficcionais construídos pelo autor, especialmente a casa e o ambiente familiar.

Gótico: um conceito transhistórico

Como já foi amplamente apontado por diversos estudiosos, o próprio José de Alencar, em seu famoso *Como e porque sou romancista* (1873), explicita os dois moldes ficcionais que lhe serviriam de base para sua produção ficcional. Um deles é especialmente importante para o presente estudo:

Um [molde] merencório, **cheio de mistérios e pavores**; esse o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava **nas ruínas de um castelo**, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou **nalguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada**, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa. (Alencar, 1893, p. 26. Grifos meus.)

⁷O caso, naturalmente, não é restrito a José de Alencar. Destaco os casos de Aluísio Azevedo e Rodolfo Teófilo, autores naturalistas. A fortuna crítica do primeiro identificou a influência gótica como uma fatura “romântica” presente em sua obra (cf. Sena, 2017), desviante do Naturalismo a que pretendia o escritor. No caso do segundo, a influência gótica foi lida como uma ocorrência de “excessos” descritivos, que romperiam com a representação da realidade (cf. Pereira, 1988).

As características de tal molde são notavelmente góticas: a narrativa repleta de mistérios e pavores, o castelo em ruínas, a capela com frouxa iluminação. Se Alencar utiliza menos tais recursos em seus romances indianistas, nos quais o que mais se destaca é natureza sublime (cf. Sá, 2010), em *As Minas de Prata*, por outro lado, o romancista os empregou largamente.

Porém, para demonstrar como identifico o **Gótico**, enquanto poética, em *As Minas de Prata*, é necessário delimitar o conceito com o qual trabalho. Dentro do amplo campo semântico da palavra, pode-se apontar alguns de seus significados principais ao decorrer da história. **Gótico** pode referir-se aos Godos – os *Goths* (cf. Groom, 2012) –, uma das tribos germanas que causaram a queda do Império Romano. O termo foi também utilizado pelos renascentistas para designar um estilo arquitetônico medieval considerado, à época, “bárbaro”, monstruoso e sem refinamento artístico, em oposição aos padrões de harmonia, beleza e perfeição da arte clássica. Além disso, foi empregado, no século XVIII, no contexto político do Parlamento Britânico, para defender tanto as ideias reformistas dos Whigs – contra as tendências absolutistas da monarquia – (cf. Groom, 2012, p. 47), como os valores conservadores dos Torys – que relacionavam o termo a princípios como tradição, hierarquia e aristocracia (cf. Stevens, 2000, p. 9). Durante a Revolução Francesa, o conceito foi utilizado, na Inglaterra, como insulto por intelectuais conservadores que “*accused revolutionary thinkers of unleashing uncontrollable, monstrous forces – horrifically gothic by nature*”⁸ (Stevens, 2000, p. 18). No âmbito da história da literatura, o termo faz referência a “*a group of novels and stories composed between 1764 and 1820 that used supernatural elements and spooky settings to generate an atmosphere of terror.*”⁹ (Colavito, 2011, p. 13).

Dada a notável flexibilidade do termo, parece impossível chegar a uma definição única do que seja Gótico, já que a sua própria história demonstra uma capacidade de adaptação do conceito aos mais amplos usos. Por tal razão, partindo das reflexões de David Stevens (2000) e Julio França (2015), o

⁸ “acusavam os pensadores revolucionários de liberar forças incontroláveis e monstruosas – horrivelmente góticas por natureza”.

⁹ “grupo de romances e narrativas escritos entre 1764 e 1820 que utilizavam elementos sobrenaturais e espaços fantasmagóricos para gerar uma atmosfera de terror”.

Gótico pode ser compreendido menos como um movimento coerente – ligado à definição dos estudos literários – que teve seu auge na segunda metade do século XVIII e início do XIX, e mais como uma tradição literária. Tal tradição literária seria a consubstanciação de uma **visão de mundo** bastante desencantada com a sociedade moderna em uma linguagem altamente estetizada, convencional e repleta de simbolismos.

A visão do mundo gótica, não sendo limitada nem a tempos nem a espaços específicos, teria afetado profundamente a maneira como a arte é pensada e expressada na modernidade. Caracterizar-se-ia por não se revelar entusiasta do progresso científico e do futuro, por não acreditar numa suposta bondade natural do ser humano, tampouco na redenção divina, por não ter como pressuposto estético os padrões de beleza, harmonia e perfeição da arte clássica – por apresentar, em suma, uma compreensão sombria, negativa e desacreditada do mundo.

Dentro dessa percepção, o Gótico seria entendido como uma tradição literária transhistórica, e quando me refiro à literatura produzida por esse tradição, penso tanto em sua primeira realização – em meados do século XVIII e inícios no XIX – quanto em suas realizações posteriores como, por exemplo, o *American Gothic*, que inclui autores como William Faulkner. Assim, ela seria, também, transnacional, dada a sua adequação a países bastantes distintos, como a Inglaterra, os Estados Unidos e o Brasil.

A possibilidade de adaptação do Gótico fez com que a poética se mostrasse adequada à representação ficcional do passado colonial brasileiro. Se, em sua origem inglesa, a literatura gótica tematizava um passado medieval repleto de aristocratas maléficos, moças indefesas e segredos em castelos assombrados, em nossa literatura de meados do século XIX as formas não seriam tão distintas – o aristocrata dá lugar ao colonizador português, os castelos assombrados às casas coloniais; e em relação às personagens femininas indefesas – *damsels in distress* – notavelmente não há diferença significativa de um contexto para o outro, como veremos a seguir.

Longe de ter sido apenas uma influência estrangeira agindo sobre a literatura de um país colonizado, a poética gótica mostrou-se adequada às representações ficcionais que Alencar pretendia construir. O autor teria se utilizado de um modo de escrita que, além de não ser estranho à sua

formação como leitor, oferecia uma forma adequada à expressão das origens da nação brasileira que tencionou conceber em sua obra.

Para o âmbito deste trabalho, com o objetivo de demonstrar como *As Minas de Prata* caracteriza-se como um romance gótico, algumas características (cf. Stevens, 2000; França, 2015) da literatura produzida pela tradição gótica são especialmente importantes: i) a relação fantasmagórica das personagens com o passado; ii) a construção de espaços narrativos, exóticos ou familiares, que são descritos como *loci horribiles*; iii) a produção do medo como efeito estético, em contextos discursivos que focam muito mais o lado emocional do que o racional – de personagens e leitores.

O labirinto das minas de prata

O romance *As Minas de Pratas* iniciou sua publicação em 1862, como um suplemento, intitulado *Biblioteca Brasileira*, para os assinantes do periódico *Diário do Rio de Janeiro*. Apresentado como a continuação de *O Guarani* (cf. Freitas, 2009), a narrativa histórica de José de Alencar teve apenas duas partes publicadas pela *Biblioteca*. Apenas três anos mais tarde essas duas partes seriam unificadas e publicadas como fragmento dos seis volumes editados pela Editora Garnier.

A narrativa, ambientada cinco anos após dos acontecimentos d’*O Guarani*, no ano de 1609, tem como objeto principal o roteiro que indicaria a localização de minas de pratas no interior do Nordeste brasileiro, então parte da colônia portuguesa. O roteiro, escrito por Robério Dias¹⁰, está em mãos de D. Diogo de Mariz que, tendo-o encontrado após o incêndio em Paquequer¹¹, pretende devolvê-lo ao seu legítimo dono, Estácio Correia, filho e herdeiro de Robério.

No entanto, outras personagens almejam o manuscrito, destacando-se entre elas a figura de padre Gusmão de Molina. Membro da Companhia dos

¹⁰ Robério Dias seria uma personagem histórica (cf. Freitas, 2009) e seu pai, na literatura alencariana, seria o descobridor da localização das lendárias minas. Ambos são citados já mesmo em *O Guarani*, na confissão final de Fernão Aines: “O pai de um Robério Dias, colono da Bahia, guiado por um índio, havia descoberto nos sertões daquela província minas de prata tão abundantes que se poderiam calcular desse metal as ruas de Lisboa. / Como atravessasse sertões ínvios e inóspitos, Dias escrevera um roteiro com as indicações necessárias para em qualquer tempo poder-se achar o lugar onde estão situadas as ditas minas” (Alencar, 1857, Segunda Parte, p. 7-8.). Este é um dos elos entre os dois romances.

¹¹ Em *O Guarani*, o roteiro está em posse de Frei Loredano.

Jesuítas, Molina toma conhecimento do roteiro das minas de prata e, com sua ambição desmedida, tentará se apossar do mesmo a todo custo.

Assim, a narrativa concentra-se, essencialmente, nesse conflito: a tentativa de Estácio Correia de recuperar o roteiro que é seu por direito – ajudado pelo seu mentor Vaz Caminha – enquanto padre Molina tenta se apoderar ilegalmente do mesmo objeto.

De forma paralela, há diversos conflitos secundários, como o amor proibido entre Estácio e Inesita. Estácio é impossibilitado de casar com Inesita, pois a moça provém de uma família nobre e está prometida a Fernando de Ataíde. Assim, a única forma dos dois jovens casarem-se é caso Estácio tome posse do roteiro de seu pai e, conseqüentemente, da riqueza das minas.

Dentre as diversas subtramas existentes no romance, destaco também outras duas: a de Elvira, e a de Dulce. A primeira também diz respeito a um amor proibido: Elvira é apaixonada por Cristóvão, melhor amigo de Estácio, e a mãe da jovem não aprova o casamento. Já a segunda assume uma importância específica para a trama já que Dulce revelar-se-á a esposa de Padre Molina. O jesuíta, na realidade, chama-se Vilarzito, e abandona a sua esposa, ainda muito jovem, troca de identidade e torna-se padre por ambição. Dulce, obcecada por seu marido, encontra-o no Rio de Janeiro e fará de tudo para recuperá-lo.

A narrativa de *As Minas de Prata* é essencialmente labiríntica, recuperando a convenção gótica da utilização de **narrativas encadeadas** e de **narrativas paralelas**. Destaca-se o fato de que, ao utilizar tal estrutura, Alencar utiliza suas subtramas encadeadas e suas personagens secundárias, que nelas assumem destaque, para duas funções essenciais: i) revelar segredos do passado que modificam, em maior ou menor grau, o presente; e ii) expor atos e situações transgressivas e suas respectivas conseqüências. Além disso, ao utilizar-se de tramas paralelas, Alencar frequentemente confunde o leitor, de modo que este, tal como as personagens envolvidas na história, perde-se no mistério que envolve o roteiro das minas. Como aponta Fred Botting:

The tortuous tales of vice, corruption and depravity are sensational examples of what happens when the rules of social behaviour are neglected. Gothic terrors and horrors emanate from

*readers' identifications with heroes and heroines: after escaping the monsters and penetrating the forest, subterranean or narrative labyrinths of the Gothic nightmare, heroines and readers manage to return with an elevated sense of identity to the solid realities of justice, morality and social order.*¹² (Botting, 1996, p. 7. Grifo meu.)

Assim, a estrutura labiríntica do romance não só reforçaria o senso de ordem e de identidade pessoal das personagens – e consequentemente do público leitor – como também enfocaria o lado emocional de ambos, construindo uma atmosfera de suspense e de expectativa.

Ao desenvolver a trama, Alencar investiga, tal como faz em *O Guarani*, as origens da nacionalidade brasileira. Diferente do romance de Peri e Ceci, porém, em que o que se destaca é a origem indianista e as belezas da natureza nacional, em *As Minas de Prata* o autor revela um lado da nobreza portuguesa que se caracteriza por ser ainda mais feudal e frequentemente tirânico.

A hipótese inicial é a de que Alencar utilizou-se de diversos espaços narrativos – tais como a casa, o castelo¹³, a igreja, o navio, a taverna, entre outros – para demonstrar os valores da sociedade em que a nação brasileira fora fundada. Tais valores, como buscarei demonstrar, são pouco positivos e revelam um lado da sociedade colonial brasileira que é essencialmente feudal e patriarcal. Para fazer a demonstração, concentrei-me no espaço doméstico, pois suponho que é nele, principalmente, onde tais valores vêm à tona.

Segredos que retornam

A utilização do sublime como efeito estético de recepção, a partir das ideias de Edmund Burke – em seu *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757) – exerce, dentro da poética literária gótica, um papel de destaque. Não é incomum a menção às vastas paisagens

¹² “As narrativas tortuosas de vício, corrupção e depravação são exemplos sensacionais do que acontece quando as regras de convívio social são quebradas. Os terrores e horrores góticos emanam da identificação do leitor com o herói ou com a heroína: após escapar dos monstros e de penetrar nos **labirintos narrativos**, subterrâneos ou feéricos do pesadelo gótico, heróis e leitores retornam – com um elevado senso de identidade – para as realidades sólidas de justiça, moralidade e ordem social”.

¹³ Entre os diversos espaços narrativos do romance, destaco o Castelo do Mar, local onde Estácio é mantido em cativeiro por padre Molina. A presença de tal ambiente no romance prova que não é verdadeiro o truísmo de que o castelo é um espaço inexistente na literatura alencariana e de que só é presente em sua forma metafórica (como acontece, por exemplo, em *O Guarani*).

naturais descritas por Ann Radcliffe, ligadas, de um lado, a valores como liberdade e expansão do indivíduo e, de outro, ao assombro do homem em relação a forças que são incontrolláveis e alheias a ele, bem como à representação de um mundo, a um só tempo, excitante e perigoso.

Mesmo em José de Alencar, em seu romance *O Guarani* (cf. Sá, 2010), tal presença da natureza sublime é demonstrada com sucesso. Alencar utiliza, como recurso narrativo, “o arrebatamento pelo poder e pela grandiosidade dos elementos naturais” (Sá, 2010, p. 38). Seria tal tratamento sublime e arrebatador da natureza, e a utilização de uma linguagem poética, o que realmente aproxima a prosa alencariana do gótico inglês e, mais especificamente, de Ann Radcliffe¹⁴.

Daniel Serravalle de Sá, ainda referindo-se a *O Guarani*, comenta que a natureza alencariana é repleta de ideologias, e teria, essencialmente, as seguintes funções¹⁵: i) “tecer louvores à terra nativa”; ii) “reafirmar a grandeza da nação”, iii) “assegurar as cores locais; iv) “falar sobre liberdade e independência” (Sá, 2010, p. 59); v) “descreve[r] aquilo que é nativo nos termos do civilizado” (Sá, 2010 p. 112).

As funções propostas por Sá estão ligadas, a grosso modo, à intenção do autor de representar, problematizar e construir uma ideia de nação baseada no que teríamos de mais particular e arrebatador: a natureza tropical. A natureza falaria também sobre a força colonizadora, e a relação estabelecida entre o português e o índio, que não foi precisamente pacífica.

Em *As Minas de Prata*, por outro lado, a natureza não assumiria papel central na movimentação da narrativa. Já em suas primeiras linhas, Alencar confere à cidade o protagonismo espacial do romance:

Raiava o ano de 1609.

A primeira manhã de janeiro, esfolhando a luz serena pelos horizontes puros e diáfanos, dourava o cabeço dos montes que cingem a linda Bahia do Salvador, e desenhava sobre o matiz de opala e púrpura o soberbo panorama da antiga capital do Brasil.

¹⁴ Segundo Sandra Vasconcelos (2012), tal tratamento da natureza é desenvolvido em outros romances como *O tronco do ipê* (1871).

¹⁵ Sá pontua também outros dois papéis importantes assumidos pela natureza alencariana: i) antecipar ações futuras do drama (cf. Sá, 2010, p. 108); e ii) “refletir o estado de espírito de personagens” (Sá, 2010, p. 110) – ambos como uma influência do gótico inglês, especialmente aquele produzido por Ann Radcliffe. Suponho, porém, que tais funções não sejam exclusivas da natureza, e que possam integrar qualquer tipo de espaço, inclusive o doméstico, como pretendo demonstrar a seguir.

A cidade nascente apenas, mas louçã e gentil, elevando aos ares as grimpas de suas torres, **olhando o mar** que se alisava a seus pés como uma alcatifa de veludo, era então, pelo direito da beleza e pela razão da progenitura, **a rainha do império selvagem que dormia ainda no seio das virgens florestas.** (Alencar, 1865, p. 5-6. Grifos meus.)

Como podemos observar no trecho acima, a cidade olha o mar e é “a rainha do império selvagem”. A descrição dá destaque aos elementos naturais, apresentados como vastos e suntuosos, e utiliza-se de expressões tais quais “coroadado de luz e majestade”, “hora mística” e “berço e túmulo”. No entanto, todo esse cenário é descrito em prol da ambientação da cidade. Assim logo entendemos a configuração geral do espaço narrativo em *Minas*: as ações desenrolar-se-ão em locais urbanos, “que dormia[m] ainda no seio das virgens florestas” – repletos de uma natureza intocada.

Um primeiro sinal de que Alencar construiu neste romance uma origem da sociedade muito menos idealizada do que em *O Guarani* é o fato de que o tempo que separa os dois romances é apenas de cinco anos: *O Guarani* é ambientado em 1604, enquanto *As Minas de Prata* são ambientadas em 1609. Tal fato, se considerado por uma perspectiva intertextual, anula a hipótese de que Ceci e Peri, ao final do romance, teriam fundado a sociedade brasileira. Alencar demonstra que, concomitante às ocorrências de *O Guarani*, o Brasil já tinha, pois, uma sociedade em fase de construção, constituída por portugueses, índios, africanos, espanhóis, holandeses, judeus – apenas para citar alguns.

Menos interessado em reafirmar a grandeza de nação e assegurar cores locais, o autor parece ter pretendido retratar, neste romance histórico, os valores sociais na qual a sociedade brasileira fora fundada – valores que eram, essencialmente, aristocratas, abusivos e patriarcais. Suponho, assim, que Alencar pretendia atribuir ao espaço narrativo outras funções diferentes das citadas por Sá em relação à natureza d’*O Guarani*.

Entre os diversos espaços urbanos utilizados por Alencar, concentrame-ei no espaço doméstico, que se caracteriza por ser um dos mais importantes espaços utilizados pela ficção gótica. Representado pela casa, possuiria dois aspectos principais:

*There are two main appearances of the house: first is the safe haven, connected also to the ideal of domesticity and the house as the female sphere. In this case the main character, most often a female heroine, lives happily until she is forced by various circumstances or direct violence to leave the place and to deal with dangerous situations before being able to return. The other use is the haunted house, one of the trademark setting of Gothic tales. In the first case, the evil, the numinous is an exterior force and the heroine strives to keep it that way, while in the case of the **haunted house** the evil is contained inside the building, usually in the form of a past secret and it will not stop tormenting the inhabitants until the situation is resolved, often ending with the destruction of the building itself or the death of the inhabitants.*¹⁶ (Majlingová, 2011, p. 20. Grifo meu.)

O espaço doméstico, em *As Minas de Prata*, parece assumir mais o papel da **casa assombrada** do que o seguro abrigo que fornece proteção à heroína ou ao herói. No entanto, longe de ser assombrada por seres e acontecimentos sobrenaturais, a casa encerra segredos do passado que retornam para assombrar o presente. Como exemplo, tomemos o episódio em que Vaz Caminha, advogado e padrinho de Estácio, comparece à casa de uma misteriosa senhora, depois de recebido, em uma taverna, um bilhete trazido por um escravo. Assim é a descrição do narrador:

Aí havia uma casa construída à beira do caminho, mas cercada de um e outro lado por um espesso pomar, onde abundavam especialmente as touças de bananeiras. As ramas do arvoredo tinham invadido as duas extremidades do alpendre, que corria em frente ao edifício; de modo que apenas se via no centro duas janelas de rótulas. A porta principal da casa que ficava a um dos lados, parecida **condenada desde muito, oculta como estava pela folhagem**, e coberta de limo: de feito, muitos anos havia que **ela não se abria a pessoa alguma**, bastando ao serviço da casa a entrada interior do quintal que comunicava com a rua por uma cancela. (Alencar, 1865b, p. 109. Grifos meus.)

Pode-se notar que a casa configura-se como uma mansão abandonada, tomada por vegetação. Descrevendo-a como um local que não é aberto há muito tempo, o leitor é levado, conseqüentemente, a supor que a casa misteriosa é um *locus* que encerra algum tipo de segredo. A descrição da

¹⁶ “Existem duas caracterizações principais que podem ser atribuídas à casa: primeiro é pensá-la como um refúgio seguro, ligado também a um ideal de domesticidade e à esfera feminina. Nesse caso, a personagem principal – frequentemente uma heroína – vive feliz até o momento em que é forçada, por diversas circunstâncias ou por violência direta, a deixar o lugar em que vive e lidar com situações perigosas até que possa voltar ao seu lar. A segunda caracterização é a **casa assombrada**, um dos espaços mais típicos das narrativas góticas. Num primeiro caso, o mal, ou o numinoso, é uma força exterior e o herói – ou heroína – empenha-se em mantê-lo fora de sua esfera segura. E há o caso em que o mal está contido dentro da casa assombrada, normalmente na forma de um segredo do passado que não irá parar de atormentar os moradores até que a situação seja resolvida. Este último caso frequentemente termina com a destruição da casa ou com a morte de seus moradores”.

porta destaca que a mesma é “condenada desde muito”, “oculta como estava pela folhagem”. Não por acaso, é por esta porta que entrará Vaz Caminha, pois ela simboliza a fronteira entre o mundo exterior – ao qual o advogado pertence – e o mundo interior – aquele representado pela casa assombrada e no qual está encerrada a donzela. Como aponta Majlingová:

*Windows and doors are the most literal manifestations of the boundary and they are therefore significant symbols in the concept of liminality. Windows and doors are points of entrance and egress; they are the points of transgression from one sphere into another as well contact points between these two spheres.*¹⁷ (Majlingová, 2011, p. 15)

Assim, Vaz Caminha vê-se diante de um ponto de **transgressão de fronteiras** – transgressão esta retratada pela a porta que não é aberta há anos para pessoa alguma. Tal porta encerra um mundo obscuro que a personagem ignora, e do qual ele não tem maior informação do que a possibilidade de que o convite tenha sido feito por uma mulher. À medida em que o advogado aproxima-se da porta de entrada da casa, a atmosfera torna-se gradativamente mais sombria:

A chave rangeu, e voltou à direita e à esquerda, mas de balde; a ferrugem tornara perra a fechadura. Depois de grande esforço a porta abriu-se afinal, e correu **sobre os gonzos estalando e gemendo**; algumas **víboras escaparam**-se das fendas carunchosas, e a **luz interior coou mortiça** através das folhagens. (Alencar, 1865b, p. 110. Grifos meus.)

Para descrever o momento em que a porta se abre, Alencar utiliza-se, de forma quase caricata, de uma descrição lúgubre: a pesada porta que range, o som das dobradiças, víboras que escapam de fendas com a movimentação da porta, uma luz sombria que ilumina o aposento interior. Como aponta Majlingová (2011, p. 16), “*The door, frequently used to induce fear by making grating sounds or opening and closing on its own, is also a frequent point of transgression*”¹⁸. Além disso, no momento em que a porta se abre, em

¹⁷ “Janelas e portas são as manifestações mais literais de fronteiras e, portanto, são também importantes símbolos na construção do conceito de liminaridade. Janelas e portas são locais de entrada e de saída, são os locais de transgressão da fronteira entre duas esferas”.

¹⁸ “[a] porta [é] frequentemente utilizada para causar medo ao fazer sons metálicos ou ao abrir-se e fechar-se por conta própria”.

certa medida, Vaz Caminha já se encontra no mundo desconhecido. O narrador continua:

Vaz Caminha penetrou na casa guiado pelo negro que o conduziu à porta de **uma sala outrora ricamente adereçada**, mas então usada pelo tempo devorador, e desbotada do antigo luzimento.

Uma dama erguera-se do coxim a que estava recostada, para vir ao meio da sala receber o doutor. Seu traje era de viúva; sua beleza deslumbrante. A julgara no brilho da juventude, quem visse a tão mimosa e gentil feição, mas reparando **se descobria uma névoa ou sombra como nas imagens santas**, a embotar-lhe o viço da formosura. (Alencar, 1865b, p. 110)

O advogado, afinal, atravessa a fronteira e vê a natureza da misteriosa casa. Neste momento, o leitor e Vaz Caminha descobrem que, longe de encerrar um ser perigoso ou monstruoso, a porta de entrada encerrava, de fato, uma mulher: “[t]he door is ambiguous; when locked, it can be perceived as a safety measure but also as an obstacle, it can keep the monsters out but at the same time **imprison the heroine** [...]”¹⁹ (Majlingová, 2011, p. 16. Grifo meu). Além disso, o discurso alencariano, altamente metafórico, faz do *locus* uma extensão da personagem que a habita. Por um lado, Alencar reforça a ideia de passado ao descrever a sala como “outrora ricamente adereçada” mas “usada pelo tempo devorador”. Por outro, a viúva, tal como a casa que a encerra, possui uma notável beleza, porém nela “se descobria uma névoa ou sombra como nas imagens santas”. Nesse sentido, a mulher – que se mostrará ser a esposa de padre Molina – foi também modificada pelo passado, por um segredo que ainda não foi revelado, como indica o mistério que envolve a descrição da mansão.

De fato, como o leitor descobre a seguir que, na casa de Dulce – precisamente embaixo de sua sala –, está enterrado um tesouro encontrado por seu pai no sertão brasileiro muitos anos antes. O tesouro é a herança da mulher e corre perigo, em parte pela ambição da Companhia de Jesuítas – que tomara conhecimento da riqueza de Dulce e da qual faz parte Padre Molina. Além do tesouro enterrado, que já se configura como um segredo,

¹⁹ “[a] porta é ambígua; quando fechada, ela pode ser pensada como uma medida segura, mas também como um obstáculo. Ela pode manter os monstros do lado de fora mas, ao mesmo tempo, pode também emprisionar a heroína [...]”.

Dulce conta a Vaz Caminha a triste história da sua vida e como foi abandonada por seu marido ainda muito jovem.

Assim, o espaço doméstico não só encerra um segredo físico do passado – o tesouro do pai de Dulce – como também um segredo moral, já que aqui descobrimos a verdadeira identidade de Padre Molina, Vilarzito, e que o mesmo casou-se com Dulce, abandonou-a, mudou de identidade e, por ambição, tornou-se padre²⁰. Ambos os segredos interferem no desenvolvimento da narrativa, principalmente o segundo, já que Padre Molina configura-se como o vilão gótico do romance²¹.

Esta é, afinal, a função primordial do espaço doméstico na narrativa gótica: encerrar segredos do passado, em sua maior parte familiares, que vêm à tona para assombrar o presente. Segundo Fred Botting, ainda que a ficção gótica tivesse, em sua fase, o castelo como principal *locus*, “[i]n later fiction, the castle gradually gave way to the *old house*: as both building and family line, it became the site *where fears and anxieties returned in the present*”²² (Botting, 1996, p. 3. Grifos meus.). Nestes termos, a casa de Dulce assume este papel de encerrar medos e ansiedades que vêm assombrar o presente da narrativa.

Mais tarde, depois de tentar convencer, em vão, o padre Molina a voltar ser seu marido, Dulce executa um ato final. Planejando seu suicídio, ela envia um bilhete ao padre pedindo que venha a sua casa para uma confissão final. No entanto, quando padre Molina entra no quarto da mulher, seu escravo, pelo lado de fora do aposento, sela a porta com tijolos. Assim, a pretensão de Dulce é a de que ela e seu amado morram juntos no mesmo aposento, sem a possibilidade de saída. Molina confessa o seu amor por Dulce e os dois, afinal, realizam o ato sexual. Durante a noite, porém,

²⁰ Chamo a atenção para a independência conferida, por Alencar, à personagem Dulce ao decorrer da narrativa. Diferentemente da típica *damsel in distress*, heroína gótica que se configura como indubitavelmente passiva aos desejos da figura masculina que a domina, Dulce frequentemente assume o controle da situação: é ela quem, ainda jovem, pressiona Vilarzito e o leva até a igreja para casarem-se; é ela, no episódio analisado, que procura por Vaz Caminha e, por meio de um bilhete, pede que o mesmo compareça à sua casa; e é ela, por fim, que revela o segredo do jesuíta. Nesse sentido, Alencar relê a figura da heroína gótica, problematizando a questão da independência feminina numa sociedade quase feudal.

²¹ Como aponta Sandra Vasconcelos (2012), pode-se dizer que Padre Molina continua a linhagem iniciada por frei Loredano, vilão gótico de *O Guarani* (cf. Sá, 2010). O padre, tal como o frei, é estrangeiro – isto é, não é português –, possui uma ambição desmedida e, curiosamente, os dois desejam o mesmo objeto: o roteiro das minas de prata.

²² “[n]a ficção posterior [oitocentista], o castelo gradualmente deu lugar à velha casa: a um só tempo construção física e representante da linhagem familiar, ela tornou-se o espaço onde medos e ansiedades retornam ao presente”.

Dulce morre, e apenas pela manhã padre Molina será resgatado do quarto, e de ter o mesmo destino que sua esposa.

Outro ambiente doméstico digno de nota é a casa onde vive Elvira, moça nobre e filha de D. Luísa de Paiva. Elvira sustenta um amor proibido com Cristóvão, melhor amigo de Estácio, e sua casa também é um lugar que encerra horrores. No episódio analisado a seguir, Elvira encontra-se com Cristóvão em seu próprio quarto, em segredo, e ambos são surpreendidos por D. Luísa:

[...] D. Luísa tomando uma adaga **na antiga armadura de seu marido**, erguida ao lado da sala, dirigiu-se, ela só, para o quarto de sua filha.

Elvira e Cristóvão sentados no estrado repetiam ainda uma vez as juras e doces protestos de eterno amor, quando a menina viu pelo espelho do trumó o lado oposto da tapeçaria que afastavam, e **o vulto de sua mãe que surgia lívido e ameaçador, brandindo na mão convulsa o punhal meio oculto pelas dobras da roupagem.** (Alencar, 1865b, p. 181-2. Grifos meus)

O trecho inicia-se com o ato de D. Luísa de tomar a adaga na armadura de seu falecido marido, ainda na sala. O objeto a imbui de um poder patriarcal que a mesma não possui, a princípio, por ser mulher. Ao chegar no quarto, onde Elvira a vê pelo reflexo no espelho, D. Luísa transforma o espaço, pois o mesmo já não é um local seguro. Na sequência, o narrador continua:

Ela [Elvira] viu, pasma de grande terror, o vulto crescer e caminhar com passo hirto, abafado pelo tapete; Cristóvão sem aperceber-se da mudança de seu semblante murmurava as ternas falas que ela já não escutava. Mas quando o punhal, vibrado pela mão nervosa, cintilou aos reflexos da luz, rápida como o pensamento, Elvira soltou um grito convulso, e envolvendo o corpo de seu amante, furtou-o ao golpe mortal. A ponta do ferro ainda rasgou a cambraia da anágua, esfrolando a cútis cetim da mimosa espádua. [...]

Cristóvão, que se erguera surpreso, estava imóvel, de cabeça baixa; em face D. Luísa, muda e sombria, com o colo distendido, parecia espreitar a presa; Elvira, de cabelos desgrenhados, lábio trêmulo, roupas espedaçadas e rubras de sangue, era sublime na ferocidade do seu amor. (Alencar, 1865b, p. 182)

O *locus* é construído de vultos, gritos e manchas de sangue, sem que haja nenhuma ou pouca referência à configuração do quarto – os móveis, a tapeçaria etc. Tal descrição sensorial do espaço aponta para a produção do

medo como efeito estético de recepção, dada a escolha lexical e semântica – “grande terror”, “passo hirto”, “grito convulso”, “golpe mortal”, “presa”, “roupas rubras de sangue”, ao mesmo tempo que revela valores familiares da sociedade em que estão inseridas as três personagens. O crime não acontece, mas Alencar aterroriza seu leitor apenas com a possibilidade e, nesse sentido, foca-se num medo puramente psicológico.

Após o ocorrido, D. Luísa decide aprisionar Elvira em seu próprio quarto, instalando grades na porta e nas janelas do aposento e fornecendo à sua filha apenas o alimento necessário para que não morra – pão e água. A mãe faz tudo isso com o aval de padre Figueira, da Companhia dos Jesuítas, e ambos obrigam Elvira a fazer votos para tornar-se freira. Nestes termos, o quarto da donzela, que antes representava um ambiente de segurança para a moça, ligado diretamente à esfera feminina, transforma-se em uma prisão. Assim, nós temos a clássica configuração de um romance gótico, apontada por Majlingová (2011, p. 21), em que a heroína está aprisionada enquanto o herói, no mundo exterior, tenta salvá-la: “[i]n that case, the home ceases to fulfill its purpose of being the safe heaven and becomes part of the numinous sphere, a house haunted either by ghosts *or by its flawed inhabitants*.”²³ Punter e Byron vão um pouco mais além e, referindo-se à estrutura narrativa, comentam²⁴:

*Initially, she is usually depicted enjoying an idyllic and secluded life; this is followed by a period of imprisonment when she is confined to a great house or castle under the authority of a powerful male figure or his female surrogate.*²⁵ (Punter & Byron, 2004, p. 279)

No caso específico de Elvira, é sua mãe, D. Luísa, que a mantém excluída da sociedade o quanto possível, em sua grande casa. A mãe

²³ “[n]esse caso, a casa deixa de atingir o propósito de ser um abrigo seguro e torna-se parte da esfera hostil, configurando-se como uma casa assombrada por fantasmas ou por seus aterrorizantes moradores”.

²⁴ É notável, na literatura de José de Alencar, o protagonismo de personagens femininas no espaço doméstico. Além dos, aqui já citados, casos de Dulce e Elvira, em *As Minas de Prata*, destaco o romance *Encarnação* (1893), na qual a personagem principal, Amália, configura-se como uma heroína gótica. Nesse sentido, Alencar aproxima-se – sendo herdeiro da linhagem literária de Ann Radcliffe – de uma vertente do gótico chamada de “gótico feminino” (cf. Santos, 2015), na qual a heroína possui papel de destaque. Em tal vertente, a protagonista tem de lutar contra um domínio patriarcal, geralmente exercido na figura de um aristocrata ou padre, para por fim recuperar sua liberdade e identidade através de um casamento – ou da morte (cf. Punter & Byron, 2004; Williams, 1995).

²⁵ “A princípio, ela [a heroína gótica] é descrita, habitualmente, como usufruindo de uma vida idílica e isolada; mas segue-se a isso um período de aprisionamento, no qual a heroína é confinada a um castelo ou uma grande casa, sob a autoridade de uma poderosa figura masculina ou de sua substituta feminina”.

substitui, desde o momento em que ameaça sua filha com a adaga do marido, a presença da figura patriarcal masculina e exerce a mesma autoridade de um homem.

Como o leitor descobrirá mais tarde, Elvira fica grávida de Cristóvão. Luísa deseja o aborto da criança e medica Elvira com um chá para tal fim, sem que a moça o saiba. Quando a filha descobre do que se trata o remédio, imediatamente deixa sua casa e, depois de algumas reviravoltas, casa-se com Cristóvão, recuperando, assim, a sua posição moral e deixando para trás a casa assombrada.

Conclusão

Além dos casos aqui analisados, outros exemplos da espacialidade doméstica como um *locus horribilis* encontram-se no romance. Há episódios de estupro e assassinato, executados, também, por figuras patriarcais. Em todos eles, a heroína assume papel de destaque, demonstrando os valores da sociedade em que a mesma estava inserida. Como aponta Araripe Jr. a respeito de *As Minas de Prata*, “[o]s quadros que mais se destacam, onde a vida mais palpita, são os em que a mulher serve de centro, torneios e galanteios” (Araripe Júnior, 1882, p. 102-3).

A respeito da presença da poética gótica em José de Alencar, Sandra Vasconcelos (2012, p. 280. Grifos meus.) comenta que “[o Gótico] é sempre empurrado para as margens da narrativa, o que significa que **nunca ocupa um lugar central na trama, nem serve para qualificar heróis ou definir o clima predominante das histórias**”. Podemos ver, no entanto, que o espaço doméstico alencariano, ao configurar-se como um lugar de horrores, não só ocupa um lugar central na trama, trazendo à tona diversos segredos que movimentam a narrativas, como traz consigo as personagens arquetípicas do Gótico – a heroína perseguida, a figura patriarcal dominadora e vilanesca, o herói virtuoso e renegado –, e, por fim, define o clima predominante do romance – uma atmosfera de horror e mistério, onde um crime nefasto pode acontecer em qualquer casa colonial.

REFERÊNCIAS

ALENCAR. *Guarani: romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857.

_____. *As Minas de Prata: volume I*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

_____. *As Minas de Prata: volume II*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865b.

_____. *As Minas de Prata: volume III*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865c.

_____. *As Minas de Prata: volume IV*. Rio de Janeiro: Garnier, 1866.

_____. *As Minas de Prata: volume V*. Rio de Janeiro: Garnier, 1866b.

_____. *As Minas de Prata: volume VI*. Rio de Janeiro: Garnier, 1866c.

_____. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1893.

ARARIPE JR., Tristão Alencar. *José de Alencar: perfil literário*. Rio de Janeiro: Tip. Serafim José Alves, 1882.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

COLAVITO, Jason. *Horror and science: essays on the horror genre, skepticism, and scientology*. Jason Colavito: 2011.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: volume II – Romantismo*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

FRANÇA, Júlio. Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. In: *Anais da XIII ABRALIC*. Disponível em: <

http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_1173_38e4b1847619632aa0d701fedb5e0ccf.pdf>. Acesso em 13 de julho de 2015.

_____. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In: *Literatura Brasileira em Foco VI; em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. pp. 133-146.

_____. A obscura história do Gótico na Literatura Brasileira. Comunicação oral. In: *IV Encontro Nacional; o Insólito como questão na narrativa ficcional*. UERJ, 2015b.

FREITAS, 2009. “Ele bebera da fonte da história”: os usos do passado em *As Minas de Prata (1862-1865)* de José de Alencar. In: *Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em <<http://anpuh.org/anais/?p=16545>>. Acesso em 12 de julho de 2015.

GROOM, Nick. *Gothic; a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

MAJLINGOVÁ, Veronika. *The Use of Space in Gothic Fiction*. Master’s diploma thesis. Masaryk University, Faculty of Arts, Brno, 2011.

MENDES, Leonardo. As ruínas da homossexualidade: o gótico em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha. In: *Luso-Brazilian Review*, v. 41, n. 1. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2004. pp. 56-70.

MENON, Mauricio Cesar. *Figurações do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. 275 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

SILVA, Alexander Meireles da. Um monstro entre nós: a ascensão da literatura gótica no Brasil da *Belle Époque*. Disponível em: <<https://sobreomedo.wordpress.com/2012/11/10/um-monstro-entre-nos-a-ascensao-da-literatura-gotica-no-brasil-da-belle-epoque-alexander-meireles-da-silva/>>. Acesso em 12 de julho de 2015.

MOTTA, Arthur. *José de Alencar (o escritor e o político): sua vida e sua obra*. Rio

de Janeiro, Briguiet & cia, 1921.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira; prosa de ficção; de 1870 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PUNTER, David.; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.

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

SANTOS, A. P. A. Relações entre o Gótico e a escrita feminina no conto 'As Rosas' de Júlia Lopes de Almeida. In: *Anais do IV Colóquio de Estudos em Narrativa: A ficcionalização do medo na narrativa (CENA IV)*. V. 2. Uberlândia: EDUFU, 2016.

SENA, Marina. Sombras no romance experimental: o Decadentismo de Aluísio Azevedo. In: *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. A rota dos romances para o Rio de Janeiro no século XIX. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 9, 2006. pp. 49-64.

_____. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. In: *Ilha do Desterro*, n. 62, jan/jun. 2012. Florianópolis. pp. 271-292.

OS SONS DO MARTÍRIO E DA MORTE EM “THE PIT AND THE PENDULUM”, DE EDGAR ALLAN POE

Marluce Faria de Melo e Souza*

RESUMO: Em “The Pit and the Pendulum”, Edgar Allan Poe mobiliza todos os recursos disponíveis, como ritmo, contextura fonêmica, articulação dos sons, símbolos e imagens, para construir um conto de extrema potência dramática. A fim de efetivamente projetar no universo criativo uma experiência tão aterrorizante quanto uma tortura física e mental, Poe faz uso sobretudo dos sons e da representação do sistema sensorial para evocar nos leitores o horror vivido pelo narrador. Por sua intensidade, insistência e pelas sensações que desperta, a construção sonora torna-se altamente incômoda para o leitor, que, assim, é exposto à materialização da angústia e à sua presença inclemente.

PALAVRAS-CHAVE: Efeito; construção sonora; articulação de fonemas; sensações extremas.

ABSTRACT: In “The Pit and the Pendulum”, Edgar Allan Poe brings every available resource into play, such as rhythm, phonemic contexture, articulation of sounds, symbols and imagery, to create a short story marked by an extreme dramatic potency. To effectively project in the creative universe an experience as terrorizing as a mental and physical torture, Poe makes special use of sound and sensory system depiction to evoke the horror endured by the narrator. Due to its intensity, insistence and because of the sensations it produces, the construction of sound becomes highly uncomfortable for the reader, who is thus exposed to the materialization of agony and to its unmerciful presence.

KEYWORDS: Effect; construction of sound; articulation of phonemes; extreme sensations.

Em “The Philosophy of Composition” e “The Poetic Principle”, Edgar Allan Poe apresenta suas visões sobre a composição literária e as etapas de seu processo criativo. Nesses ensaios, uma característica básica se destaca: o trabalho arquitetônico do arranjo das partes. Para o escritor americano, o

* Mestre pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

início de um texto é seu fim. Tendo o desfecho em mente, o trabalho do artista é dar aos acontecimentos um ar de inevitabilidade, fazendo com que cada peça sirva ao desenvolvimento da intenção.

De tão importantes para Poe, os valores da proporção e do arranjo excedem os limites da literatura e invadem o espaço físico. Em meio a trabalhos sobre princípios poéticos, fundamentos do verso e da teoria literária, Poe surpreendentemente nos oferece um detalhado guia de decoração em “*Philosophy of Furniture*”. Descreve o que considera um cômodo ideal e divaga sobre tipos de cortinas e móveis, bem como sobre a escolha de cores e padrões. Além disso, afirma que cada objeto deve se relacionar ao ambiente para criar determinado efeito e elege um centro em torno do qual todos os demais elementos devem girar: o tapete, tido como a alma do cômodo.

O cálculo, desse modo, apresenta-se como a força motriz do empreendimento de Poe. Os princípios que defende para a composição poética ganham valor até na decoração de um apartamento. A união das partes mostra-se, em todos os níveis, peça-chave para produzir um efeito e despertar uma determinada emoção no leitor. Este ensaio tem como objetivo analisar o aspecto prático dessa perspectiva, ou seja, investigar como se dá a construção literária do efeito em um dos contos de Poe, mais especificamente “*The Pit and the Pendulum*”, capaz de provocar reações intensas no leitor.

Para tanto, aproveitaremos três contribuições teóricas. Em primeiro lugar, para os propósitos deste trabalho, chamaremos de correlato objetivo o arranjo das partes para a obtenção de um efeito. O conceito foi apresentado pelo crítico e poeta T. S. Eliot em seu ensaio “*Hamlet and His Problems*”, quando foi definido como um objeto, uma situação ou uma cadeia de eventos que representam a fórmula para uma emoção específica. Em outras palavras, correlato objetivo é uma plataforma de projeção para refletir no meio externo intensos conflitos ou sensações interiores. Em “*The Pit and the Pendulum*”, cada elemento poético – como sons, ritmo, escolha de palavras, aliterações, símbolos, imagens, aspectos gráficos – tem um propósito na construção de sentido, atuando como correlato objetivo das experiências do narrador.

As outras contribuições teóricas giram em torno de um aspecto por vezes negligenciado nos estudos narrativos: a dimensão sonora. Para o linguista Roman Jakobson, o som não apenas intensifica sensações, como cria sentido:

o nexos interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma a mais palpável e intensa [...]. A acumulação, superior à média, de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma “corrente subjacente de significado”, para usar a pitoresca expressão de Poe. (Jakobson, 1974, p. 153)

Os fonemas erguem-se como figuras nucleares na construção narrativa. São correlatos objetivos constantes da intenção dramática e, sob tal forma, conferem realidade e dão concretude às emoções descritas.

A dimensão sonora, no entanto, não se restringe à união dos fonemas e dos ritmos. Em seu ensaio “The Fourth Dimension of a Poem”, o crítico M. H. Abrams chama atenção para o fato de que, numa análise poética, os movimentos orais envolvidos na produção de um som podem servir para confirmar e intensificar os sentimentos expressos por um poema – ou por um conto, como defenderemos neste ensaio. Em outras palavras, a própria articulação sonora pode potencializar o significado que as palavras carregam, interagindo com o conteúdo expresso para criar um efeito poético ainda mais avassalador.

São muitas as formas de construir uma certa atmosfera – ou, no dizer de Poe, para construir “*the vastly important artistic element, totality, or unity, of effect*”¹ (Poe, 1984, p. 15). A depender da intenção, também são muitas as atmosferas que podem ser construídas. Como a obra de Edgar Allan Poe apresenta uma notável recorrência de temas, poderia se supor que não há tanta variação narrativa. Contudo, um dos temas nucleares de seus escritos, o desespero, é reimaginado poeticamente das mais diversas maneiras. Para citar alguns exemplos, em “The Island of the Fay”, a vivacidade se perde pouco a pouco, num afinamento inevitável, até ser totalmente enterrada

¹ “[...] o elemento artístico sumamente importante, totalidade ou unidade de efeito”. (Tradução livre)

no túmulo das águas. Em “The Fall of the House of Usher”, a tortura sofrida por Roderick se manifesta através da claustrofóbica construção em abismo e da vertiginosa projeção de correlatos objetivos, que não permitem alívio nem ao narrador, nem ao leitor. Em “William Wilson”, a tortura que se impõe ao cindido narrador se deve à incansável perseguição de seu duplo – e dos inúmeros duplos narrativos. Em “The Tell-Tale Heart”, a tortura é puramente mental e potencializa-se através de sua obsessiva projeção narrativa e sonora. No conto “The Pit and the Pendulum”, entretanto, a tortura recebe um modo especial de representação: embora também ocorra no plano mental, é, acima de tudo, dolorosamente física.

Dos contos de Poe, “The Pit and the Pendulum” talvez seja sua mais autêntica narrativa de terror. Ao contrário de muitos outros textos, em que o drama central se origina em profundos conflitos e distúrbios internos, no conto em questão o agente do horror revela-se externo: o funesto Tribunal da Inquisição. Por esse motivo, há diferenças formais perceptíveis. Para a construção de uma unidade de efeito, a estrutura narrativa que acompanha os labirintos de uma mente insana ou uma progressiva deterioração mental absorve em sua forma os conflitos primordiais. Já o ápice da tortura exige um novo plano descritivo para se fazer verdadeiramente sentir. Comparemos, por exemplo, o primeiro parágrafo de dois contos em que tal tema se apresenta. Em “The Cask of Amontillado”, temos acesso à mente do torturador:

*The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. At length I would be avenged; this was a point definitely settled—but the very definitiveness with which it was resolved precluded the idea of risk. I must not only punish, but punish with impunity. A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser. It is equally unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong.*² (Poe, 1992, p. 274)

² “Suportei da melhor forma que pude as muitas injúrias de Fortunato, mas quando ele se atreveu a insultar-me, jurei vingança. Os senhores, que conhecem tão bem a natureza de minha alma, não hão de supor que eu tenha pronunciado qualquer ameaça. Um dia eu me vingaria — isso era coisa tão definitivamente assentada que excluía qualquer ideia de risco. Eu não só deveria punir, como punir com impunidade. Um insulto permanece sem troco quando os efeitos da vingança atingem ao próprio vingador, ou quando este falha em tornar-se conhecido como tal daquele que o insultou.” (Todos os trechos do conto foram retirados da tradução de José Paulo Paes, 2013).

A narrativa do conto é fria e calculada. A atitude em destaque é a deliberação; o crime precisa ocorrer, mas não será agora. Há preocupação em executá-lo com cuidado e sem correr riscos. A busca por cumplicidade com o narrador prenuncia a insensatez que se seguirá. Sons repetidos e fraseamento retorcido fortalecem a ideia de uma mente instável que procura se mostrar equilibrada: “*punish*”, “*impunity*”, “*unredressed*”, “*unredresser*” e “*retribution*” se misturam num emaranhado de aliterações e constroem uma unidade da obsessão. É desse modo que a ideia fixa se estabelece na narrativa. Num paralelo entre forma e conteúdo, os meandros das falas se assemelham aos caminhos tortuosos que Montresor e Fortunato percorrem em direção à cripta.

A grande quantidade de diálogos e a completa frieza do narrador, impassível salvo em um único e breve momento de hesitação, diluem a essência do horror e deslocam o foco dramático. Não sentimos a agonia da realização, mas sim da antecipação. Desde o início, o tom informativo e as ações mecânicas do narrador não deixam lugar a dúvidas: Fortunato morrerá. O irônico nome do personagem apenas reforça seu destino incontornável e o absoluto sadismo do narrador. A construção da inevitabilidade dramática recai sobre o leitor, que assiste, impotente, ao desdobramento dos fatos. Mais de uma vez soa o alerta premonitório: “*I forget the motto [of your arms]*”, pergunta Fortunato. “*Nemo me impune lacessit*”, responde Montresor (Poe, 1992, p. 276).³ E, mais de uma vez, ele é ignorado. Ao fim, a inevitabilidade se confirma, e o resto é silêncio.

“*The Pit and the Pendulum*”, por outro lado, inicia-se com uma diferença significativa: o narrador não é quem tortura, mas quem é torturado. A frieza e a distância dão lugar ao desespero e ao horror, e tal transição é imediatamente sentida na narrativa:

I was sick—sick unto death with that long agony; and when they at length unbound me, and I was permitted to sit, I felt that my senses were leaving me. The sentence—the dread sentence of death—was the last of distinct accentuation which reached my ears. After that, the sound of the inquisitorial voices seemed merged in one dreamy indeterminate hum. It conveyed to my soul the idea of revolution—perhaps from its association in fancy with the burr of a mill-wheel. This only for a brief period, for presently I heard no more. Yet, for a while, I saw—but

³ “— Não me lembro [da legenda] de seu brasão. / — *Nemo me impune lacessit*. [Ninguém me fere impunemente]”.

expressiva carga dramática. O fonema é uma oclusiva desvozeada produzida no véu palatino. Seu impacto na fala é imediato: para ser articulado, exige uma total obstrução do ar e a aproximação da língua com o palato mole. Em outras palavras, requer o impedimento da respiração, veda a saída da voz e envolve um movimento gutural que se repete em reações físicas extremas, como a regurgitação. Por meio de sua articulação, “*sick*” duplica o sentido da palavra e, por consequência, vê seu impacto no texto ser potencializado.

Já iniciado no cenário da náusea e do horror, o leitor ainda encontra, na mesma frase, mais motivos para sentir o peso da atmosfera. “*Sick unto death with that long agony*” apresenta uma alternância de sílabas longas e breves; embora “*unto*” seja um dissílabo, a leitura natural o posiciona ao lado de “*with*” e “*long*” na marcação de tempo. No todo, as palavras curtas e alternantes formam pausas na fala e, pela constante explosão envolvida na articulação das oclusivas /k/, /t/, /d/, /g/ e das fricativas /s/, /θ/ e /ð/, simbolicamente simulam um engasgar. Já a aproximação fônica entre “*death*” e “*that*” potencializa seu valor na frase, promovendo o eco da morte e elevando-a à condição de núcleo sonoro absoluto. Através da função paronomástica, todos os elementos à volta são tingidos com as cores da morte. Quando chegamos ao fim da oração e ao desfecho inevitável, vemos o caminho ao qual todos os componentes do parágrafo se dirigem: “*agony*”, que, como “*sick*”, é novamente marcada por uma oclusiva velar – em vez de /k/, /g/.

Nas outras frases do parágrafo, a intenção dramática é reforçada: há uma nova aproximação fônica envolvendo “*death*”, desta vez com “*dread*”, na forte construção aliterante “*the dread sentence of death*”. Uma nova sequência de fricativas e oclusivas – que, não por acaso, inaugura a menção direta à expressiva palavra “*torture*”, intensifica o efeito insustentável da provação física: “*They appeared to me white—whiter than the sheet upon which I trace these words—and thin even to grotesqueness; thin with the intensity of their expression of firmness—of immoveable resolution—of stern contempt of human torture*”.

Chama atenção sobretudo o contraste entre dois grupos de aliterações. O primeiro deles é marcado majoritariamente por fricativas de pronúncia suave, como /s/, /θ/ e /ð/: *“than the sheet upon which I trace these words—and thin even to grotesqueness; thin with the intensity of their expression of firmness”*. O segundo é marcado principalmente pela agressiva oclusiva /t/, tornada mais forte pela sequência de /k/, /p/, pelas nasais /m/, /n/, pelo hostil /ɪ/ e pelo ritmo perceptível de sílabas longas e breves: *“stern contempt of human torture”*. Cada fonema já carrega seu próprio significado, porém a união de diversos sons reinventa o sentido das expressões e leva à produção de um efeito reverberante. Contudo, não é apenas a união que tem um papel no jogo criativo: a divergência pode ser igualmente reveladora. Desse modo, o contraste com os sons fricativos suaves confere um impacto ainda maior aos violentos sons oclusivos (e aproximantes, no caso de /ɪ/) que aparecem logo em seguida.

Ainda no parágrafo destacado, nota-se um grande cuidado em desenvolver experiências sensoriais. Em primeiro lugar, a experiência auditiva através de uma nova sequência aliterante: *“The sentence—the dread sentence of death—was the last of distinct accentuation which reached my ears. After that, the sound of the inquisitorial voices seemed merged in one dreamy indeterminate hum”*. A percepção auditiva é reproduzida pela insistente aliteração de consoantes fricativas e africadas, fundindo a profusão de sons em *“one dreamy inderterminate hum”*. Em apenas algumas frases de abertura, *“The Pit and the Pendulum”* oferece uma série ininterrupta de ecos sonoros: a tortura física e mental é constante, implacável e inelutável.

Em segundo lugar, percebemos o sentido da visão: *“Yet, for a while, I saw—but with how terrible an exaggeration! I saw the lips of the black-robed judges. They appeared to me white [...] and thin”*. Cada instante e cada aspecto do espaço são descritos em detalhes como uma fonte adicional de pavor. É o caso de seu nome sendo pronunciado pelos juízes, dos panos negros que cobrem as paredes, das sete velas sobre a mesa, da tumba que, em sua fantasia, mais parece-lhe um bálsamo:

I saw them fashion the syllables of my name, and I shuddered, because no sound succeeded. I saw, too, for a few moments of delirious horror, the soft and nearly imperceptible waving of the

*sable draperies which enwrapped the walls of the apartment; and then my vision fell upon the seven tall candles upon the table. At first they wore the aspect of charity, and seemed white slender angels who would save me: but then all at once there came a most deadly nausea over my spirit, and I felt every fibre in my frame thrill, as if I had touched the wire of a galvanic battery, while the angel forms became meaningless spectres, with heads of flame, and I saw that from them there would be no help. And then there stole into my fancy, like a rich musical note, the thought of what sweet rest there must be in the grave.*⁵ (Poe, 1992, p. 246)

A experiência tátil também se perceptibiliza: *“I felt that I lay upon my back, unbound. I reached out my hand, and it fell heavily upon something damp and hard. There I suffered it to remain for many minutes, while I strove to imagine where and what I could be”*⁶ (Poe, 1992, p. 248). De igual modo, somos apresentados ao sentido do paladar:

*I saw, to my horror, that the pitcher had been removed. I say to my horror; for I was consumed with intolerable thirst. This thirst it appeared to be the design of my persecutors to stimulate: for the food in the dish was meat pungently seasoned [...]”*⁷ (Poe, 1992, p. 252).

E, por fim, o olfato, quando o narrador sente a proximidade do pêndulo mortal: *“The odor of the sharp steel forced itself into my nostrils. I prayed—I wearied heaven with my prayer for its more speedy descent”*⁸ (Poe, 1992, p. 253).

Cada uma das imagens sensoriais caminha para uma única experiência final e para um único efeito pretendido. A voz é da morte, o som é da condenação, o toque é do cárcere, o gosto é da agonia, o cheiro é do metal da tortura. A unidade de impressão tem como núcleo o sentimento irremissível do desespero, e é para sua sustentação que todos os elementos poéticos

⁵ “Via-os articularem as sílabas do meu nome, e estremeia por não ouvir nenhum som em seguida. Via também, durante alguns momentos de delirante horror, a ondulação leve e quase imperceptível dos planejamentos negros que revestiam as paredes da sala. E, depois, meu olhar caiu sobre as sete grandes velas em cima da mesa. A princípio, elas tomaram o aspecto da Caridade, e pareciam anjos brancos e esbeltos, que me salvariam; depois, de súbito, sobreveio-me ao espírito uma náusea das mais mortais, e senti cada uma das fibras de meu corpo vibrar, como se eu tivesse tocado o fio de uma pilha galvânica, enquanto os vultos angélicos se transformavam em espectros insignificantes, com cabeças de chama, e eu via bem que deles não teria socorro. Então, insinuou-se em minha imaginação, como rica nota musical, a ideia do tranquilo repouso de que haveria de desfrutar na sepultura”.

⁶ “Sentia que estava deitado de costas, desamarrado. Estiquei a mão, e ela caiu pesadamente sobre algo úmido e duro. Deixei que ela ali ficasse alguns minutos, enquanto me esforçava por descobrir onde poderia estar e o que eu poderia ser”.

⁷ “Vi, para meu horror, que a bilha d’água tinha sido retirada. Digo para meu horror porque intolerável sede me consumia. Essa sede, parecia ser a intenção de meus perseguidores exacerbá-la, pois a comida do prato era carne fortemente temperada”.

⁸ “O odor da lâmina afiada entrava-me pelas narinas. Rezei, fatiguei os céus com minhas preces, rogando que descesse mais rápida”.

trabalham. Desse modo, até mesmo a ausência dos sentidos tem propósito artístico:

*the figures of the judges vanished, as if magically, from before me; the tall candles sank into nothingness; their flames went out utterly; the blackness of darkness supervened; all sensations appeared swallowed up in a mad rushing descent as of the soul into Hades. Then silence, and stillness, and night were the universe.*⁹ (Poe, 1992, p. 246-47)

A cada desmaio e retomada de consciência, todo o sofrimento é apagado e, logo em seguida, retorna com força duplicada. Através da intensa projeção de imagens, o narrador, mesmo que desprovido de visão, oferece ao leitor seus olhos. O que o prisioneiro não consegue ver nem descrever é dolorosamente imaginado, sentido e ouvido pelos leitores.

Não é possível representar os horrores da tortura apenas por palavras. É assim que, em “The Pit and the Pendulum”, os correlatos objetivos centrais do sofrimento do narrador são as imagens sensoriais e sua construção sonora. Os agentes do terror não são abstratos, mas assustadoramente concretos. Ao contrário de outros contos, a deterioração primordial não é da mente, e sim do corpo. Por meio dos duplos sonoros, o que sentimos são os efeitos físicos de um martírio: “*I forced myself to ponder upon the sound of the crescent as it should pass across the garment – upon the peculiar thrilling sensation which the friction of cloth produces on the nerves. I pondered upon all this frivolity until my teeth were on edge*”¹⁰ (Poe, 1992, p. 253 – grifo nosso). Essa é a melodia fundamental do conto. Novamente, as aliterações e rimas internas musicalizam as experiências, dando voz a cada sensação. O movimento cada vez mais ameaçador do pêndulo se manifesta através das sibilantes, que, em sua pronúncia, assemelham-se à lâmina que rasga o ar. O ritmo ganha em intensidade com a repetição dos termos – já em si sonoramente repetitivos – “*ponder upon the*”, em que “*upon the*” é um eco de “*ponder*”. Já o movimento do pêndulo atravessando a roupa é ilustrado adicionalmente por sons mais

⁹ “[...] os vultos dos juízes desapareceram da minha frente como por mágica; as altas tochas reduziram-se a nada; suas chamas se apagaram por completo; o negror da treva sobreveio. Todas as sensações pareceram ter sido engolidas num louco e precipitado mergulho, como se a alma se afundasse no Hades. E o universo não era mais do que noite, silêncio e imobilidade”.

¹⁰ “Obriguei-me a meditar sobre o som a ser produzido pelo crescente ao passar através de minha roupa, sobre a característica e arrepiante sensação que a fricção do pano produz nos nervos. Meditei sobre todas essas frivolidades, até me rilharem os dentes”.

bruscos, como encontros consonantais envolvendo /r/ ou /ɹ/: “thrilling”, “friction”, “produces”.

Em uma das passagens mais horripilantes da obra de Poe, a construção sonora é ainda mais notável. O narrador, preso a uma estrutura de madeira e desesperado ao sentir a proximidade do pêndulo, cobre suas amarras com restos de comida. Seu objetivo é que as inúmeras ratazanas da cela sigam o cheiro e, enquanto se alimentam, libertem-no das correias. Mas a invasão de animais foi descontrolada, “[and they] leaped in hundreds upon my person [...], swarmed upon me in ever accumulating heaps”¹¹. O sentimento de repulsa é avassalador:

*They writhed upon my throat; their cold lips sought my own; I was half stifled by their thronging pressure; disgust, for which the world has no name, swelled my bosom, and chilled, with a heavy clamminess, my heart.*¹² (Poe, 1992, p. 255 – grifo nosso)

A sensação, por ser extrema, “has no name”. Para se fazer sentir, necessita de elementos adicionais à simples descrição. O som atua como seu duplo e, novamente, fortalece o efeito pretendido. Os encontros consonantais são complexos e constantes, sobretudo em “writhed”, “throat” e “thronging”. Sua pronúncia, ríspida, difícil e dependente de uma semiobstrução do ar, reproduz a sensação de nojo e a dificuldade de respirar. A experiência ainda recebe eco nos termos “half stifled”, totalmente alinhados com seu significado: as oclusivas /t/ e /d/ se unem ao movimento fricativo e desvozeado de /f/ e ao espelhamento de /l/ para evocar a sensação desesperadora de sufocamento. A angústia se manifesta em todos os níveis.

Embora a representação central do terror em “The Pit and the Pendulum” seja física, isso não significa, naturalmente, que não haja um profundo terror mental. Afinal, quando a dor ultrapassa os limites da resistência, também a mente ultrapassa os limites da sanidade. No caso do conto, apesar das constantes provações físicas, uma das principais fontes de terror é tema frequente em Poe: a antecipação. O fim do narrador parece

¹¹ “[...] saltaram, às centenas, por cima de meu corpo [...], formigavam sobre mim em pilhas sempre crescentes”.

¹² “Torciam-se sobre minha garganta; seus lábios frios procuravam os meus; eu estava semissufocado pelo peso dessa multidão. Um nojo, para o qual o mundo ainda não inventou nome, arfava-me o peito e me enregelava o coração com pesada viscosidade”.

certo, a cada momento se anuncia como inevitável, mas vez após vez é adiado. Sob a forma do pêndulo, a morte se aproxima aos poucos, sem pressa, saboreando o pavor de sua vítima:

Down — steadily down it crept. [...] To the right — to the left — far and wide — with the shriek of a damned spirit! to my heart with the stealthy pace of the tiger! I alternately laughed and howled, as the one or the other idea grew predominant.

Down — certainly, relentlessly down! It vibrated within three inches of my bosom! I struggled violently — furiously — to free my left arm. [...] I could reach the latter, from the platter beside me to my mouth with great effort, but no farther. Could I have broken the fastenings above the elbow, I would have seized and attempted to arrest the pendulum. I might as well have attempted to arrest an avalanche!

Down — still unceasingly — still inevitably down! I gasped and struggled at each vibration. I shrunk convulsively at its very sweep. My eyes followed its outward or upward whirls with the eagerness of the most unmeaning despair; they closed themselves spasmodically at the descent, although death would have been a relief, O, how unspeakable! Still I quivered in every nerve to think how slight a sinking of the machinery would precipitate that keen glistening axe upon my bosom.¹³ (Poe, 1992, p. 253-54)

A tortura mental é intensa e conta com requintes de crueldade. A repetição de “*Down — steadily down it crept / Down — certainly, relentlessly down! / Down — still unceasingly — still inevitably down!*” confere uma qualidade frenética à narrativa. A trajetória irrevogável do pêndulo e os movimentos desesperados do narrador para se libertar aparecem refletidos na sequência intensa de advérbios: “*steadily*”, “*alternately*”, “*certainly*”, “*relentlessly*”, “*violently*”, “*furiously*”, “*unceasingly*”, “*inevitably*”, “*convulsively*”, “*spasmodically*”. As aproximações sonoras e as aliteraões vão ficando mais fortes conforme a aflição se amplifica: “*right/wide*”, “*latter/platter*”, “*outward or upward whirls*”, “*they closed themselves*

¹³ “Mais baixo — cada vez mais baixo, ele descia com firmeza. [...] Para a direita, para a esquerda, para lá e para cá, com o guincho de um espírito danado! Rumo a meu coração com o passo furtivo do tigre! Alternadamente eu ria e urrava, conforme uma ou outra ideia se fizesse predominante. // Para baixo, segura e inexoravelmente para baixo! Oscilava a menos de dez centímetros de meu peito! Eu lutava violenta e furiosamente para libertar meu braço esquerdo [...]. Podia apenas, com grande esforço, levar a mão à boca, desde o prato que estava a meu lado, e não mais. Se tivesse podido quebrar os liames acima do cotovelo, teria segurado e tentado deter o pêndulo. Seria o mesmo que tentar deter uma avalanche! // Para baixo — fatal e incessantemente para baixo! Eu arfava e debatia-me a cada oscilação. Encolhia-me convulsivamente a cada balanço. Meus olhos acompanhavam os vaivéns, para cima e para baixo, com a avidez do mais insensato desespero; fechavam-se num espasmo no momento de descida, embora a morte tivesse sido um alívio, e oh! quão infável! Entretanto, todos os meus nervos tremiam ao pensar quão mínima descaída da máquina bastaria para precipitar aquele machado, agudo e cintilante, sobre meu peito”.

spasmodically at the descent”, “to think how slight a sinking of the machinery would precipitate that keen glistening axe upon my bosom”.

Em seguida, os requintes de crueldade ficam ainda mais evidentes: o narrador vence a batalha contra a aproximação progressiva do pêndulo e acredita estar livre; entretanto, o alívio dura meros segundos. Logo percebe que as paredes se movem e contêm ferros ígneos que o impelem em direção ao poço. Já sem forças, o prisioneiro encontra, na narrativa, o duplo de seu absoluto desespero:

*Unreal! —Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron! A suffocating odor pervaded the prison! A deeper glow settled each moment in the eyes that glared at my agonies! A richer tint of crimson diffused itself over the pictured horrors of blood. I panted! I gasped for breath! There could be no doubt of the design of my tormentors — oh! most unrelenting! oh! most demoniac of men! I shrank from the glowing metal to the centre of the cell. Amid the thought of the fiery destruction that impended, the idea of the coolness of the well came over my soul like balm. I rushed to its deadly brink. I threw my straining vision below. [...] oh! any horror but this! With a shriek, I rushed from the margin, and buried my face in my hands —weeping bitterly.*¹⁴ (Poe, 1992, p. 256)

O ritmo se acelera vertiginosamente. Exclamações tomam conta de um texto no qual, até então, haviam aparecido poucas vezes. O horror seco e cortante dá lugar ao frenesi da antecipação final e reproduz o movimento pavoroso das paredes. Novamente, a representação do terror, seja físico ou mental, sustenta-se no despertar de experiências sensoriais: *“Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron”; “A richer tint of crimson diffused itself over the pictured horrors of blood”; “Amid the thought of the fiery destruction that impended, the idea of the coolness of the well came over my soul like balm”.* Os sons, como sempre, mostram-se decisivos para o impacto dramático. Nas frases destacadas, a aliteração é constante. Em primeiro lugar, os encontros consonantais com a aproximante /ɹ/ e a vibrante /r/ voltam a ser empregados para destacar o suplício e terror da morte

¹⁴ *“Irreal! Até ao respirar vinha-me às narinas o bafo do vapor do ferro aquecido! Um odor sufocante derramava-se pela prisão! Um brilho mais profundo se fixava a cada momento nos olhos que contemplavam minhas agonias! Uma coloração carmesim mais rica difundia-se sobre as horrendas pinturas de sangue! Ofeguei! Esforcei-me para respirar! Não podia haver dúvida quanto aos desígnios de meus atormentadores — oh! os mais inflexíveis, os mais demoníacos dos homens! Fugi do metal incandescente para o centro da cela. Ante o pensamento da destruição ígnea que me ameaçava, a ideia do frescor do poço caiu sobre minha alma como um bálsamo. Corri para suas bordas mortais. Lancei para o fundo um olhar tenso. [...] Oh! qualquer horror, menos esse! Com um berro, fugi da margem e enterrei a face nas mãos, chorando amargamente”.*

iminente: “while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron!”. A seguir, a sensação é intensificada pela violenta explosão de oclusivas, marcada por uma série de espelhamentos sonoros: “A suffocating odor pervaded the prison! A deeper glow [...] that glared at my agonies! A richer tint of crimson diffused itself over the pictured horrors of blood. I panted! I gasped for breath! There could be no doubt of the design of my tormentors!”.

A câmara continua a apresentar mudanças. Numa simbólica adequação entre conteúdo e princípios composicionais, as paredes se alteram em forma e em som, tal como fazem a estrutura narrativa e os correlatos objetivos:

*There had been a second change in the cell—and now the change was obviously in the form. [...] The Inquisitorial vengeance had been hurried by my two-fold escape, and there was to be no more dallying with the King of Terrors. The room had been square. I saw that two of its iron angles were now acute—two, consequently, obtuse. The fearful difference quickly increased with a low rumbling or moaning sound. In an instant the apartment had shifted its form into that of a lozenge.*¹⁵ (Poe, 1992, p. 257)

A forma da câmara sofre frequentes transformações, a depender do propósito criativo. Caso pretenda representar uma face distinta do terror, mais frenética e letal, converte-se em losango. De maneira análoga, caso a narrativa se proponha a expressar artisticamente aspectos particulares do terror e do conflito, também promove uma modificação interna, variando assim como ocorre em “The Cask of Amontillado” e nos outros contos de Poe cujo tema central é o desespero. Além disso, tal como as paredes, que respondem com “a low rumbling or moaning sound”, a obra de Poe também tem voz. E é uma voz invariavelmente sofrida.

Tais vozes, aliás, voltam a se manifestar ao fim do conto, quando o narrador se vê sem saída:

I shrank back—but the closing walls pressed me resistlessly onward. At length for my seared and writhing body there was no longer an inch of foothold on the firm floor of the prison. I

¹⁵ “Segunda alteração tinha se verificado na cela, e agora a mudança era evidentemente na *forma*. [...] A vingança inquisitorial fora apressada por minha dupla fuga, e não havia mais possibilidade de negacear o Rei dos Terrors. O quarto fora quadrado. Notei que dois de seus ângulos de ferro eram agora agudos e dois, consequentemente, obtusos. A terrível diferença aumentava velocemente, com um ruído lamentoso e surdo. Em um instante, o aposento trocara sua forma pela de um losango”.

*struggled no more, but the agony of my soul found vent in one loud, long, and final scream of despair.*¹⁶ (Poe, 1992, p. 257)

No auge do drama, retorna a sequência de três monossílabos que iniciou o conto: de *“I was sick”* para *“I shrank back”*. A intensidade concentrada das palavras curtas, que trazem o tom da urgência, é contrastada com o ritmo fluido de *“but the closing walls pressed me resistlessly onward”*, tornado mais suave pela aliteração de /s/ e /z/ e mais elástico pela repetição do /l/. O avanço das paredes se faz perceptível em conteúdo e em som. O foco sensitivo volta ao narrador, que, imprensado, vê-se novamente representado por palavras curtas e ressonâncias internas: *“there was no longer an inch of foothold on the firm floor of the prison. I struggled no more, but the agony of my soul found vent in one loud, long, and final scream of despair”*. Em negrito, as monossílabas, simbolicamente comprimidas na frase. O movimento adquire ritmo adicional com as aliterações de fricativas em *foothold/firm/floor* e *found/vent*, bem como no tom arrastado de *“in one loud, long, and final scream of despair”*, que prolonga o grito com a lateral /l/ e torna contínua a dor vocalizada.

Ao fim, um raro desfecho positivo na obra de Poe, possivelmente motivado pelo fato de os conflitos que devastam o narrador provirem de uma fonte externa, não interna. Novas exclamações invadem o texto, porém agora em exultação. Sem mais sofrimento ou tortura, a musicalidade, presente no conto como símbolo da manutenção do martírio e da inevitabilidade da morte, mostra-se mais suave. O ritmo leve oferece, por fim, um alívio, e o que resta é apenas um tom simples quase jornalístico: *“The French army had entered Toledo. The Inquisition was in the hands of its enemies”*¹⁷ (Poe, 1992, p. 257). Não há mais imagens de experiências sensoriais extremas ou sons insuportavelmente pungentes: o narrador está livre.

¹⁶ “Fugi — mas, fechando-se, as paredes impeliavam-me irresistivelmente para diante. Afinal, de meu corpo queimado e retorcido, separavam-me não mais que dois centímetros de solo firme do soalho da prisão. Não lutei mais; a agonia de minha alma, porém, exalou-se num grito alto, longo e decisivo de desespero”.

¹⁷ “O exército francês entrara em Toledo. A Inquisição caíra nas mãos de seus inimigos”.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *The Fourth Dimension of a Poem and Other Essays*. New York: W. W. Norton and Company, 2012.

ELIOT, T. S. Hamlet and His Problems. In: *The Sacred Wood: Essays on Poetry & Criticism*. London: Methuen & Co., 1966.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

POE, E. A. The Cask of Amontillado. In: *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Random House, Inc, 1992. pp. 274-79.

_____. The Philosophy of Composition. In: *Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984.

_____. O barril de Amontillado. In: *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. pp. 101-08.

_____. O poço e o pêndulo. In: *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. pp. 109-25.

_____. Philosophy of Furniture. In: *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Random House, Inc, 1992. pp. 462-66.

_____. The Pit and the Pendulum. In: *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Random House, Inc, 1992. pp. 246-57.

VILÕES GÓTICOS OU LIBERTINOS SÁDICOS: A SEXUALIDADE VIOLENTA EM OS 120 DIAS DE SODOMA

Nicole Ayres Luz*

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar a sexualidade violenta dos libertinos sadianos na obra *Os 120 dias de Sodoma*, de 1785. Seu nível de crueldade e agressividade com as vítimas permite aproximá-los do arquétipo do vilão gótico, frequentemente presente na literatura do século XVIII.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico, sadismo, sexualidade.

ABSTRACT: The present work aims to investigate the violent sexuality of the sadean libertines in the novel *The 120 Days of Sodom*, from 1785. Their level of cruelty and aggressiveness towards the victims allows us to associate them with the archetype of the gothic villain, frequently presented in the 18th century literature.

KEY-WORDS: Gothic, sadism, sexuality.

Introdução

Este trabalho tem como objetivo analisar a sexualidade violenta dos libertinos sadianos na obra *Os 120 dias de Sodoma*, de 1785. Seu nível de crueldade e agressividade com as vítimas permite aproximá-los do arquétipo do vilão gótico, frequentemente presente na literatura do século XVIII. A escolha de um cenário sombrio e aterrorizante como o castelo de Silling, de personagens aristocratas monstruosos e o pessimismo inerente à obra de Sade permitem inserir o romance na tradição gótica, que se desenvolveu a partir da publicação de *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764.

Segundo aponta Eliane Robert Moraes (2011), Sade se afilia ao *roman noir*, derivação do romance gótico na França, e eleva a técnica de exploração da crueldade ao extremo. Ela também observa que a violência que ocorre nas ruas de Paris na época da Revolução Francesa é reproduzida de modo radical na obra de Sade. Sendo *Os 120 dias* um dos maiores exemplares da

* Mestranda em Teoria da Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

estética sadiana, por elencar os tipos de paixões libertinas, isto é, descrições de práticas sexuais violentas cuja excitação consiste na máxima subjugação do parceiro, tomaremos este romance como exemplo de análise para investigar o exercício da crueldade pelo viés da sexualidade na obra sadiana.

Libertinagem e sadismo

É possível vincular a literatura sadiana às tradições libertina e pornográfica e ao romance gótico. A pornografia, no século XVIII, relaciona-se com a crítica religiosa, política e social. Alguns exemplos de obras amplamente consumidas na clandestinidade, à época, são: *Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux*, por Jean-Charles Gervaise de Latouche, de 1741, em que um clérigo pratica orgias no monastério; *Thérèse Philosophe*, por marquês d'Argens, de 1748, em que a protagonista se inicia na carreira da libertinagem ao observar as práticas sexuais entre um padre e sua devota; e *Fanny Hill ou Memoirs of a woman of pleasure*, por John Cleland, de 1748, em que a protagonista é instruída por uma cafetina no exercício da prostituição. Essas obras foram influenciadas por teorias filosóficas como o materialismo mecanicista, por meio do qual o homem seria visto como um corpo em movimento, cuja regulação se aproximaria da de uma máquina. Tais ideias eram discutidas em salões filosóficos e artísticos, o que consistia na libertinagem de espírito, associada ao livre pensamento. Já a libertinagem de modos se caracterizava pela prática de orgias em sociedades secretas, apelidadas “sociedades do prazer”, especialmente durante o governo de Philippe d'Orléans, acusado de cometer blasfêmia, luxúria e assassinato. De todo modo, a libertinagem, em suas vertentes filosófica e literária, valorizava o prazer carnal em detrimento do amor espiritual.

Se, na filosofia, a libertinagem está ligada a uma insubmissão radical às convenções sociais, na literatura, o romance de libertinagem retrata as intrigas de uma aristocracia ociosa e festeira. Uma das obras mais exemplares dessa tradição é *Les liaisons dangereuses*, escrito por Choderlos de Laclos em 1782, em que os protagonistas manipulam os demais personagens em jogos de sedução com alta dose de crueldade. Há algo de transgressivo na libertinagem, posto que os libertinos atuam na contramão dos

comportamentos socialmente aceitos. Sade sintetiza as duas tradições, as libertinagens de espírito e de modos, em romances como *A filosofia na alcova* e vai ainda mais longe em seu projeto, estabelecendo a crueldade como conclusão lógica do sistema libertino. Na obra sadiana, o discurso sempre precede e justifica a prática da libertinagem. Conforme aponta Eliane Robert Moraes:

Não há libertinagem que não reivindique o prazer, absolutamente pessoal, da crueldade. Os libertinos sadianos serão radicais na classificação de seus gostos e não poupam esforços para realizá-los. (Moraes, 2011, p. 73)

Da literatura gótica, também em voga na época, Sade parece ter herdado: a escolha por cenários lúgubres, locais isolados e assustadores onde perecem vítimas inocentes, como o castelo de Silling, comparável ao próprio castelo de Otranto, de Walpole; a escolha de personagens da aristocracia que exercem uma dominação severa e cruel sobre suas vítimas, notadamente donzelas virtuosas; a exploração do lado negativo da natureza humana e a visão pessimista em relação ao exercício de liberdade pregado pelos ideais iluministas. Uma das obras góticas com a qual o autor mais dialoga, pela temática da violência e da sexualidade, é *The Monk*, de Matthew Lewis, publicado em 1796, em que são descritas práticas como estupro e rituais demoníacos, dentro de ambientes eclesiásticos, causando o efeito de terror pela visceralidade das cenas.

A obra de Sade gerou o conceito de sadismo, que foi concebido como uma psicopatologia pelo psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing, em sua obra *Psychopathia sexualis*, de 1891. Krafft-Ebing descreve o sadismo como a associação entre luxúria e crueldade. A perversão e suas variações eram estudadas pelos psiquiatras do século XIX com o fim de ser combatidas, curadas, já que os perversos eram considerados nocivos para a convivência em sociedade. No início do século XX, Sigmund Freud (1996) contestou o tom acusativo dos médicos que classificavam, num julgamento moralizante, a perversão como doença. Para o psicanalista, a perversão, na verdade, derivaria de componentes que estão presentes mesmo na vida sexual sadia.

A perversão, enquanto comportamento desviante da norma, também possui seu lado criativo, libertador, quando utilizada para fins artísticos – como é o caso da própria literatura de Sade. É o que percebe, em uma abordagem mais moderna, a psicanalista Elisabeth Roudinesco (2008), em *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. A perversão é, para ela, ao mesmo tempo uma potência criadora e destruidora, libertação de si e aprisionamento do outro. Os libertinos sadianos são extremamente criativos em suas práticas; sua crueldade se potencializa justamente por essa variedade de modos de abuso da vítima. Roudinesco também destaca que a perversão é uma noção especificamente humana, atrelada aos campos da arte e do sexo.

Sade eleva a perversão à sua potência máxima, ao permitir toda prática que gere a excitação: seus libertinos usam o próprio corpo e o corpo da vítima à exaustão, testando até a última possibilidade combinatória. O autor cataloga os tipos de “paixão”, maneira como nomeia os gostos sexuais, todas criminosas e abusivas, do estupro ao assassinato, e, ao fazê-lo, inspira a posterior classificação dos transtornos psicopatológicos. Porém, se os objetivos de médicos como Krafft-Ebing são de estudo científico e de normatização da sexualidade, Sade, por sua vez, realiza uma transgressão não só das normas de prática sexual estabelecidas à época, mas dos limites da própria literatura.

Simone de Beauvoir, em seu ensaio *Deve-se queimar Sade?*, de 1955, afirma que o valor de Sade como escritor é frequentemente ignorado pela crítica. Ela considera que o erotismo sadiano, o desejo egoísta e tirânico de seus libertinos, é manifestado pela imaginação. Para o leitor, o projeto permanece no plano do discurso, da fantasia. Para os personagens sadianos, o discurso serve de válvula propulsora para a prática das “paixões”. Primeiro, estabelecem-se os princípios da filosofia perversa, que naturaliza a crueldade em nome da excitação, para depois pô-los em prática com o objetivo de atingir o gozo. Tanto é assim que, em *Os 120 dias de Sodoma*, existem as figuras das “narradoras”, libertinas experientes que relatam suas vivências lúbricas para excitar o desejo dos amigos libertinos.

“Não é pela crueldade que se realiza o erotismo de Sade: é pela literatura” (Beauvoir, 1961, p. 19), isto é, o sadismo está vinculado a um

discurso literário, e é sempre deste que se parte para analisá-lo como fenômeno, seja na conceituação clínica, filosófica ou artística. E o discurso de Sade é lúcido, ordenado e didático. Existe uma proposta filosófica e um projeto artístico em sua obra, aos quais é necessário tentar acessar para adquirir uma concepção mais ampla do sadismo.

Sade permaneceu restrito, durante muito tempo, a um caso clínico. Sua obra foi ignorada, em nome de análises biografistas que o consideravam o próprio exemplo de homem perverso, ou tomada como ponto de partida para a classificação de psicopatologias. No entanto, estudos mais recentes, como o de Eliane Robert Moraes, resgatam seu valor literário, ao procurar entender a fantasia imaginativa do autor e assumir uma leitura comprometida com o seu projeto. Afinal:

[...] a pedagogia do autor de *La Philosophie dans le Boudoir* por certo não se resume aos ensinamentos libertinos, e estende-se também ao inesgotável trabalho da imaginação para o qual ele nunca deixa de convocar o leitor. (Moraes, 2011, p. 12)

Eliane Moraes concorda com Beauvoir ao defender que é na literatura que o projeto sadiano se realiza, a despeito de sua apropriação por outros discursos, como o psiquiátrico. A escrita permite a descrição detalhada dos personagens libertinos e de suas práticas, por um narrador ambíguo, que ora os condena ora parece compactuar com eles. A narração dirige-se a um leitor *voyeur*, ciente do que o espera e ainda assim suscetível a se escandalizar pelo excesso de gozo e de sangue.

A transgressão perversa de Sade desafiou as convenções de sua época, no âmbito social, moral, filosófico e artístico. O conceito de sadismo se universalizou como sinônimo de crueldade, especialmente a partir de sua definição clínica. Crueldade, luxúria, dominação, humilhação, degradação do corpo e transgressão dos limites, todos esses elementos analisados pelos especialistas de fato compõem a literatura sadiana e ajudam a compreendê-la, mas não devem se sobrepôr a ela.

Por certo, foi a literatura, por seu caráter ilimitado, que possibilitou ao marquês conceber esse nível de soberania, esse extremo do poder que ultrapassa os limites do possível. As cenas sadianas superam qualquer possibilidade da natureza humana: os devassos são incansáveis, as vítimas nunca protestam e algumas das práticas eróticas

só seriam realizáveis por acrobatas inumanos ou máquinas perfeitas. (Moraes, 2011, p. 50)

Buscando-se uma definição do sadismo dentro da própria literatura do Marquês de Sade, é possível destacar a passagem em que é descrita a conduta criminosa do duque de Blangis, em *Os 120 dias de Sodoma*:

Dos assassinatos necessários, logo passaria aos assassinatos por volúpia; concebeu esse infeliz desregramento que faz com que se encontrem prazeres nos males de outrem; sentiu que uma violenta comoção aplicada em um adversário qualquer trazia à massa dos nervos uma vibração cujo efeito, ao irritar os espíritos animais que correm na concavidade desses nervos, obriga-os a pressionar os nervos eretores e a produzir, a partir desse abalo, o que se chama de sensação lúbrica. Em consequência, passou a cometer roubos e assassinatos, unicamente por princípio de devassidão e libertinagem, assim como um outro se contenta em procurar mulheres para inflamar as mesmas paixões. (Sade, 2013, p. 22)

É esse “desregramento que faz com que se encontrem prazeres nos males de outrem” que define o comportamento dos personagens sadianos e inspira o conceito de sadismo. Ele é expresso na e pela literatura. Assim, é possível afirmar que o sadismo se constrói, essencialmente, pelo discurso, pelo viés da imaginação, manifestada com os recursos da linguagem. O conceito de sadismo está vinculado, portanto, à exploração da sexualidade na literatura, notadamente uma sexualidade violenta e cruel.

Os 120 dias de Sodoma

As guerras consideráveis que Luís XIV travou durante seu reinado, espoliando as finanças do Estado e os recursos do povo, enriqueceram secretamente uma multidão de sanguessugas sempre atenta às calamidades públicas, que provocam e nunca aplacam, para tirar proveito com maiores vantagens. O fim daquele reinado, por sinal tão sublime, talvez tenha sido uma das épocas do império francês em que mais surgiram dessas fortunas obscuras que não resplandecem senão por um luxo e devassidões tão nefastas quanto elas. Pouco antes do fim desse reinado e do meio do famoso tribunal conhecido como *Chambre de Justice*, quatro dentre eles imaginaram as singulares orgias de devassidão que vamos relatar. (Sade, 2013, p. 15)

É por meio dessa contextualização histórica que se iniciam *Os 120 dias de Sodoma* ou *A escola da libertinagem*, obra-prima da literatura sadiana. O viés de crítica social já se anuncia, assim, desde o começo: os protagonistas fazem

parte de uma aristocracia “sanguessuga”, que abusa de seu poder político e financeiro. Conforme já exposto, no século XVIII, em especial durante o governo de Philippe d’Orléans, os membros da aristocracia investiam seus recursos na realização de grandes orgias e cometiam crimes, como roubos e assassinatos, impunemente.

Inspirados em tais modelos históricos, os quatro libertinos são ficcionalizados de modo exagerado e caricatural. Trata-se do Duque de Blangis, de 50 anos; do Bispo de..., de 45 anos, irmão do Duque; do Presidente de Curval, de quase 60 anos; de Durcet, 53 anos. Todos são deteriorados pelos excessos de devassidão, exagerados na mesa e na cama, criminosos. Os princípios da libertinagem sadiana revelam-se na fala do Duque:

Convenceram-me de que apenas o vício podia inspirar no homem essa vibração moral e física, fonte das mais deliciosas volúpias; a ele me entrego. Plenamente convencido de que a existência do criador é um absurdo revoltante no qual nem mesmo as crianças acreditam mais, desde cedo me coloquei acima das quimeras da religião. [...] Recebi essas inclinações da natureza e irritá-la-ia se a elas resistisse; se ela as fez malévolas, é porque se tornaram necessárias a seus desígnios. Sou apenas uma máquina em suas mãos, que ela move a seu bel-prazer e não há crime meu que não lhe sirva; quanto mais os inspira em mim, mais ela precisa deles: eu seria um tolo, caso lhe resistisse. (Sade, 2013, p. 21)

Protegidos pela posição que ocupam naquela sociedade, os libertinos sadianos cometem seus crimes sem sofrer punição. Eles possuem um fundo de reserva financeira comum, destinado aos prazeres. Contratam quatro alcoviteiras e quatro mercúrios, empregados pagos para buscar, respectivamente, mulheres e homens para as orgias dos libertinos. A cada semana, realizam regularmente quatro ceias, em diferentes pontos de Paris. A primeira é dedicada à sodomia e só admite homens, escolhidos pelo tamanho de seu membro. A segunda é destinada a moças finas, pagas para se submeter aos caprichos dos libertinos. A terceira recebe criaturas vis e hediondas, que excitam os sentidos dos amigos. A quarta é reservada a donzelas. Há ainda mais uma ceia realizada às sextas-feiras, mais privativa, com um número menor de participantes, destinada a orgias com “moças de

boa estirpe”, sequestradas da casa de seus pais. As esposas e parentes dos libertinos também participam desta última ceia.

Os quatro protagonistas, portanto, são homens poderosos, criminosos e luxuriosos, que vivem apenas para seu prazer. Para estreitar os laços de amizade, eles decidem casar suas filhas entre si. São elas: Constance é filha de Durcet e esposa do Duque; possui 22 anos, é linda, delicada, doce e possui muitas virtudes; foi abusada pelo pai e deflorada pelo Duque. Adélaïde é filha do Presidente e esposa de Durcet; aos 20 anos, é bela, romanesca, religiosa e caridosa; foi deflorada pelo pai. Julie é a filha mais velha do Duque e mulher do Presidente; tem 24 anos, é alta, bem feita, gorda, gulosa, beberrona e suja. Aline é irmã de Julie; foi criada pelo Duque, mas é filha biológica do Bispo; aos 18 anos, é bela, doce, ignorante e preguiçosa. Elas são abusadas pelos pais e seus amigos, que exigem total submissão a seus caprichos.

Após as cerimônias de casamento, realizadas internamente, já que os rituais libertinos visam transgredir os ritos religiosos oficiais, os amigos decidem ainda realizar um projeto maior: durante quatro meses, permanecerão isolados em um castelo para a prática das mais variadas orgias. Para tal, eles contratam dezesseis alcoviteiras, com duas assistentes cada, com a missão de buscar oito moças próprias aos desígnios dos libertinos: elas devem ser belas, de origem nobre, entre 12 e 15 anos. O mesmo vale para a busca dos rapazes, que são raptados pelos mercúrios. Em seguida, todos são examinados e selecionados pelos libertinos. Por fim, são escolhidos oito meninos e oito meninas. Fazem parte do grupo dos meninos: Zelamir, Cupido, Narciso, Zéfiro, Celadão, Adônis, Hiacinto e Gitão. No grupo das meninas, encontram-se: Augustine, Fanny, Zelmire, Sophie, Colombe, Hébé, Rosette e Michette.

Selecionadas as vítimas, os libertinos recrutam ainda, como ajudantes: oito “fodedores”, quatro criadas e quatro “narradoras”. Os “fodedores” são homens belos e bem dotados, sempre prontos para o exercício da libidinagem; são eles: Hércules, de 26 anos; Antínoo, de 30 anos; Quebra-cu, de 28 anos, cujo epíteto se deve a seu membro arqueado, capaz de rasgar o ânus no momento da penetração; Vara-ao-céu, de 25 anos, assim denominado porque possui uma ereção perpétua; e mais quatro outros de

características semelhantes. As criadas são mulheres velhas, sujas e criminosas, que não devem ser tocadas pelos libertinos, mas cuja insalubridade excita os seus sentidos: Marie tem 58 anos, é feia e deformada, possui marcas de açoite e foi infanticida dos próprios filhos; Louison possui 60 anos, é “baixa, corcunda, caolha e manca” (Sade, 2013, p. 48), extremamente perversa; Thérèse, aos 62 anos, é magérrima, desdentada e suja; Fanchon, de 69 anos, é baixa, gorda, vesga, desdentada e tão criminosa quanto as outras. As cozinheiras e suas ajudantes não são descritas: elas permanecem à parte, são responsáveis pela boa alimentação de todos.

Por fim, temos as figuras das quatro narradoras, ex-prostitutas, experientes nas mais variadas paixões libertinas. São elas: Duclos, de 48 anos, bonita, educada e experiente na libertinagem; Champville, de 50 anos, lésbica, prostituta e alcoviteira experiente; Martaine, de 52 anos, uma “gorda matrona” (Sade, 2013, p. 38), sodomita, pois é “lacrada”, isto é, seus lábios vaginais são colados e não dão espaço para a penetração; Desgranges, de 56 anos, “o vício e a luxúria personificados” (Sade, 2013, p. 38), gasta pelos excessos do vício – possui um seio a menos e três dedos decepados.

O local escolhido para a execução do projeto é o castelo de Silling, propriedade de Durcet na Suíça. Trata-se de uma construção isolada e de difícil acesso, devidamente equipada para os fins libertinos. Ali, os aristocratas se sentem seguros para agir livre e impunemente enquanto as vítimas ficam sem escapatória. Repare-se na descrição sombria e amedrontadora do castelo:

Assim que se passava a carvoaria, devia-se começar a escalar uma montanha quase tão alta como o monte São Bernardo e de abordagem infinitamente mais difícil, pois apenas se pode chegar em seu topo a pé. [...] São necessárias quase cinco longas horas para se atingir o cume da montanha, o qual oferece uma outra espécie de singularidade que, pelas precauções tomadas, tornou-se uma nova barreira tão insuperável que apenas os pássaros conseguiriam vencer. [...] Ademais, um muro de trinta pés de altura o cerca, após o qual um fosso muito fundo e cheio de água defende ainda um último paredão, formando um corredor circular; uma poterna baixa e estreita adentra finalmente até um grande pátio interno em torno do qual estão todos os alojamentos. [...] [Os] garde-ropes eram decorados com sofás e todos os outros móveis necessários às impurezas de toda espécie. De ambos os lados do trono, uma coluna isolada se erguia até o teto; nelas se prenderia qualquer sujeito que cometesse um erro justificando uma correção. Todos os instrumentos necessários a essa correção estavam dependurados na coluna, e essa vista imponente ajudava a

manter a submissão tão essencial às orgias dessa espécie; submissão de onde nasce quase todo o encanto da volúpia na alma dos atormentadores. O salão comunicava com um gabinete que, nessa parte, constituía a extremidade do alojamento. Extremamente secreto e à prova de som, muito quente e muito escuro durante o dia, esse gabinete era uma espécie de alcova [...] Junto ao estrado do altar do pequeno templo cristão [...] uma pedra fatal erguia-se artisticamente. Ela assinalava uma escada em caracol, muito estreita e íngreme, cujos trezentos degraus levavam às entranhas da terra, até uma espécie de masmorra abobada, onde se abriam três portas de ferro, na qual se encontrava tudo o que a arte mais cruel e a barbárie mais refinada podem inventar de mais atroz, tanto para apavorar os sentidos quanto para executar horrores. (Sade, 2013, p. 50)

Assim, após um ano de preparativos, que custam “muito dinheiro e muitos crimes” (Sade, 2013, p. 43), os libertinos, seus ajudantes e suas vítimas se instalam em Silling para iniciar a temporada de libertinagem. Eles estabelecem os rituais e a rotina que deveriam ser seguidos, com horários para acordar, fazer as refeições, se reunir no salão para ouvir os relatos das narradoras, realizar as orgias e se recolher. Também definem uma hierarquia entre os habitantes do castelo: os quatro amigos devem ser chamados de Monsenhor, são os responsáveis pela organização e tomada de decisões; as quatro narradoras, por sua função importante, devem ser respeitadas e bem acomodadas; as cozinheiras e suas ajudantes são intocáveis, para que consigam desempenhar adequadamente suas tarefas; as vítimas não têm voz e devem se submeter aos caprichos dos libertinos; os meninos ainda podem cair nas graças dos amigos e ser protegidos, enquanto as meninas são totalmente desprezadas – estas, juntamente com as criadas, ocupam a posição mais baixa na hierarquia.

É proibido falar de religião, que é desprezada pelos aristocratas hereges, desobedecer às ordens dos libertinos, sejam elas quais forem e desrespeitar a rotina pré-estabelecida. Quem transgride tais regras sofre punições: para os libertinos, trata-se do pagamento de mil luíses; para os ajudantes, não fica claro qual seria a punição, no entanto é dito que elas são reduzidas pela metade, enquanto as das criadas e das vítimas femininas são duplicadas; em geral, as vítimas são punidas, ao final da semana, com açoites e torturas diversas.

A cada mês, são realizadas cerimônias de matrimônio entre os meninos e as meninas, eventualmente também com os libertinos. As vítimas são

defloradas pelos libertinos após os casamentos simbólicos. Cada amigo controla um grupo de vítimas, que deve usar uma fita colorida indicativa do senhor a que pertence. Os oito fodedores e os oito meninos se revezam para não deixar nenhum libertino sem par durante as orgias.

Cada narradora é responsável pelo relato das “paixões”, isto é, preferências de práticas sexuais libertinas. Todas as noites, os habitantes de Silling se reúnem no salão para ouvir as histórias das libertinas. São expostas cinco paixões por dia, cento e cinquenta por mês, divididas em quatro modalidades, que compõem as partes do romance. Durante o mês de novembro, Duclos se encarrega das paixões simples, ou de primeira classe, dentre as quais constam ocorridos entre um homem e uma mulher. Em dezembro, Champville narra as paixões duplas, ou de segunda classe, que envolvem práticas entre um homem e várias mulheres. O mês de janeiro é destinado às paixões criminosas, ou de terceira classe, relatadas pela Martaine: tratam-se aqui, de práticas não apenas condenáveis do ponto de vista moral, mas também sob o viés legal. Finalmente, as paixões assassinas, ou de quarta classe, são reservadas ao mês de fevereiro, e ilustradas pela Desgranges: aqui, é elevada ao ponto máximo a manifestação da crueldade, culminando inevitavelmente na morte das vítimas.

O relato é conduzido com didatismo, precisão e gradação. O narrador constantemente retoma as informações, realiza listas de apresentação dos personagens, descreve o cenário em detalhes, fornece os dados do número de vítimas, de dias, de paixões, etc., e se preocupa em não antecipar os acontecimentos, pois a ordem em que as paixões são relatadas é importante para a condução da narrativa. Assim, neste romance inacabado, cujos últimos capítulos são compostos por listas das paixões e acontecimentos do castelo, o narrador se propõe a realizar um inventário dos tipos de paixões que podem inflamar os desejos do homem, numa espécie de *Kama Sutra* da libertinagem. Trata-se, para seu autor, do “relato mais impuro já feito desde que o mundo existe” (Sade, 2013, p. 62), conduzido com gradação, das paixões simples às assassinas. Conforme alerta o narrador na introdução:

Sem dúvida, muitos dos desregramentos que encontrarás aqui desagradar-te-ão; alguns, entretanto, aquecer-te-ão a ponto de te custarem porra, e isso nos basta. Se não tivéssemos dito e analisado tudo, como poderíamos adivinhar aqueles que te

convêm? Cabe a ti tomar a tua parte e deixar o resto; um outro fará o mesmo; e, aos poucos, tudo encontrará seu devido lugar. (Sade, 2013, p. 62)

O leitor pode, assim, fazer uma leitura selecionada das partes que lhe interessam, procurando as sequências que lhe agradam. Os relatos das narradoras, a cada noite, inflamam os sentidos dos libertinos, que procuram realizar com suas vítimas as modalidades das paixões. Isso remete à tradição das prostitutas ilustradas na literatura pornográfica, narradoras femininas e personagens que passam da teoria à prática sexual, como em *Thérèse Philosophe*. Os libertinos sadianos, “homens dissolutos, sem deus, sem princípios, sem religião” (Sade, 2013, p. 60), são velhos decadentes e debochados, que se valem de ajudantes igualmente grotescos: as narradoras, uma das quais deformada pelo excesso de libertinagem; as empregadas, que vivem num estado de sujeira e feiura; os fodedores, belos e vigorosos, que carregam epítetos como Quebra-cu e Vara-ao-céu.

Os nomes das vítimas masculinas remetem a referências mitológicas, como Cupido, Narciso e Zéfiro, assim como muitos textos pornográficos faziam referência à época clássica greco-romana. O narrador, nesta passagem, satiriza a narração épica e animaliza os libertinos: “muito provavelmente a aurora, com seus dedos de rosa, ao entreabrir as portas do palácio de Apolo, os teria encontrado mergulhados em suas sujeiras, muito mais como porcos do que como homens” (Sade, 2013, p. 128).

O viés de crítica religiosa, em *Os 120 dias*, é expresso pela inclusão de um libertino que é membro do clero, o Bispo de..., e dos relatos iniciais de Duclos, abusada em sua juventude por diversos padres. A crítica social pode ser percebida pelo fato de os quatro libertinos pertencerem à nobreza, e terem adquirido sua fortuna de maneira obscura durante o reinado de Luís XIV. Sua carreira no crime, porém, não se limita ao roubo, nem mesmo a práticas luxuriosas como a realização de orgias – eles vão além ao ultrapassar qualquer limite moral: dispõem da vida de suas vítimas como lhes convêm, criam regras pelo prazer de quebrá-las, naturalizam suas ações criminosas pelos princípios de uma natureza que rechaça a virtude e qualquer laço de afeto, pondo o homem em estado de guerra perpétua. Para eles, “nada detém a libertinagem” (Sade, 2013, p. 52).

Vilões góticos ou libertinos sádicos

Os libertinos sadianos, cujos maiores representantes seriam os quatro amigos de *Os 120 dias de Sodoma*, obtêm prazer através da submissão de suas vítimas a seus caprichos, dos mais básicos aos mais fantasiosos, ou melhor, das paixões simples às complexas. Para exemplificar esse desejo de subordinação, consideremos a aversão dos libertinos pelo sexo feminino. Logo no começo do romance, ao realizarem os casamentos entre suas filhas e os amigos, eles expõem sua vontade de que as esposas sejam escravas, ocupando uma categoria inferior à de amantes, pois esse tipo de despotismo os agrada. As mulheres são revezadas entre os libertinos, abusadas pelos próprios pais, pelos maridos e por todos os outros. Elas não possuem autonomia e nenhum poder sobre os celerados: são submetidas a todo tipo de humilhação, além de punidas em caso de desobediência.

O Duque, em seu discurso às meninas, recém-chegadas ao castelo de Silling, aconselha-as a abandonar qualquer esperança de salvação, pois serão tratadas como escravas, de modo semelhante a suas esposas. Ele alerta que, caso elas tentem utilizar táticas de sedução para cair nas graças dos senhores, não terão sucesso em seu projeto. Os meninos podem ser protegidos pelos libertinos, se os agradarem, mas o mesmo pouco vale para as meninas, cujos encantos não sensibilizam os amigos. Misóginos, eles repugnam o seio, chamado de “mama”, que normalmente é amputado ou serve como depósito de fezes, e a vagina, considerada como a “parte infecta” (Sade, 2013, p. 61). Sempre preferem os meninos para atender a seus desejos, sobretudo para serem masturbados por eles, já que os jovens teriam mais experiência no assunto, por estarem acostumados a praticar o gesto em si mesmos. As meninas precisam ser treinadas para esse serviço pelas libertinas, e, ainda assim, não adquirem a mesma habilidade e precisão do sexo oposto. Nos regulamentos, é estipulado que todos devem tratar os libertinos por “Monsenhor”, mas especialmente as moças, as esposas e as criadas devem se ajoelhar na presença dos senhores e permanecer abaixadas até que eles mandem que se levantem.

As mulheres são, assim, as vítimas preferidas dos libertinos. Note-se a agressividade com que são tratadas pelos senhores, pelos fodedores, e mesmo pelas vítimas masculinas:

Os fodedores, aos quais eram concedidos, nesse momento, todos os direitos sobre as esposas, maltrataram-nas um pouco. Constance foi até empurrada e levou um tapa por ter demorado a trazer um prato a Hércules, o qual, sentindo-se nas boas graças do Duque, acreditou poder levar a insolência a ponto de bater e molestar sua mulher, o que apenas arrancou risadas deste. Curval, muito ébrio na hora da sobremesa, jogou um prato no rosto de sua mulher, o qual lhe teria rachado o crânio caso esta não tivesse se esquivado. (Sade, 2013, p. 70)

As únicas mulheres respeitadas na hierarquia libertina são as narradoras, por compartilharem dos ideais dos celerados. Ainda assim, para atingir tal posição, elas tiveram que se submeter a vários caprichos de libertinos, seja no monastério, por meio de padres abusivos, como é o caso de Duclos, seja no bordel, por meio de clientes com fantasias mirabolantes, como parece ser o caso das quatro.

A mulher é desprezada por tudo que ela representa: a maternidade, o afeto, os bons sentimentos, a virgindade, a pureza – todos elementos que os libertinos desejam destruir. As virgens são defloradas, as grávidas fustigadas, as mães renegadas. O Duque envenena a mãe e a irmã. Duclos, durante um dos relatos, manifesta sua antipatia pela própria mãe; os libertinos consideram esse sentimento negativo em relação à figura materna como natural ao ser humano – a revolta contra a progenitora conferiria a independência emocional necessária para o exercício das práticas cruéis da libertinagem. Sophie, uma das vítimas, chora ao se lembrar de sua mãe, que morreu tentando salvá-la do rapto dos libertinos, e seu sofrimento excita os amigos: ela é estuprada pelo Duque. Constance, esposa do Duque e filha de Durcet, engravida. Ela é abusada constantemente pelos senhores, até ser torturada e morta. Existe uma seção, na quarta parte, dedicada ao abuso e assassinato de grávidas.

Para os libertinos sadianos, não se deve nenhum tipo de gratidão à mãe, pois ela só estaria satisfazendo seu desejo de lubricidade no momento da concepção, o que a caracterizaria como egoísta. Segundo Klossowski (1983), há, em Sade, a rivalidade entre a mãe e o filho ou filha e a

cumplicidade deste ou desta com o pai, numa espécie de complexo de Édipo invertido. A mãe representaria o “aprisionamento”, o “sufocamento” (Klossowski, 1983, p. 153), pelas leis sociais e religiosas. Os valores matriarcais, tais como a piedade, a gratidão, o sacrifício, são desprezados pela filosofia libertina, que os considera tão inúteis quanto falsos.

Quer seja em *Justine*, em *Juliette*, em *A filosofia na alcova*, a mãe figura sempre como um ídolo tirânico, derrocada prontamente do altar no qual a havia colocado a veneração social e religiosa e, no sentido sádico deste termo, reduzida à sua condição de objeto de prazer do homem. (Klossowski, 1983, p. 148)

Em *Os 120 dias*, a mesma lógica se aplica. O prazer libertino obtido através da mulher se dá sobretudo por meio de sua humilhação, já que seu órgão sexual é desprezado. Dos quatro amigos, apenas o Duque pratica o sexo vaginal regularmente, e mesmo assim, “antes por crueldade do que por gosto” (Sade, 2013, p. 30); o Presidente copula com mulheres, ainda que com frequência mais rara; o Bispo e Durcet são exclusivamente sodomitas. O Bispo chega ao ponto de não conseguir ter uma ereção por seis meses caso veja uma vagina; só dormiu com sua cunhada para conceber uma filha com quem cometer incesto, pelo prazer do crime. O “traseiro” seria, então, o “atrativo mais delicioso numa mulher” (Sade, 2013, p. 161). As vítimas, tanto as femininas quanto as masculinas, são valorizadas por suas belas nádegas. Os libertinos chegam a realizar um concurso para eleger quem possui as nádegas mais bonitas dentre os meninos e dentre as meninas. Eles também escondem os rostos das meninas para que elas sejam identificadas por seus “traseiros”: somente o Duque encontra dificuldade na tarefa; os outros acertam todas, tamanha a naturalidade com que lidam com essa parte do corpo.

Klossowski (1983, p. 31) analisa que a sodomia, por contrariar o princípio de propagação da espécie, é “o signo-chave de todas as perversões”, em Sade. Daí o título da obra central de Sade, *Os 120 dias de Sodoma*, em referência à cidade bíblica da antiga Palestina, destruída por Deus como punição por sua imoralidade. Nela, todo tipo de manifestação sexual era permitido, da heterossexualidade à homossexualidade, passando pela bissexualidade.

A sodomia não deve ser confundida com a homossexualidade em si, como lembra Klossowski. Os libertinos sadianos são, geralmente, bissexuais, mesmo que apresentem uma clara preferência pela prática sexual com outros homens. Ativos e passivos, eles gostam de alternar entre os papéis feminino e masculino. Os libertinos de *Os 120 dias* travestem a si e a suas vítimas, durante uma das brincadeiras que aguçam suas fantasias. Eles ordenam que as vítimas se vistam à moda europeia, oriental, etc., durante as reuniões no salão, para variar os caprichos.

Eliane Robert Moraes (2015, p. 136) sublinha a importância da vestimenta, que distingue os papéis no universo libertino, iguala os gêneros e lhes confere mobilidade: “Travestir: seduzir, inverter, iludir, disfarçar. É aí que a ação lúdica dos libertinos passa a ter um sentido mais denso; a diversão é também uma política. O jogo do vestuário supõe um sutil jogo de disfarces [...]”. A escolha das roupas estaria relacionada, assim, a um jogo de representação teatral, uma *mise-en-scène* libertina. Tudo é ordenado de modo a viabilizar a prática lúbrica: a parte inferior da vestimenta é sempre de fácil abertura; as vítimas utilizam pulseiras coloridas que identificam o senhor a que pertencem e, durante as narrações, possuem uma corrente de flores presa a seu braço, para que o senhor que a deseje possa puxá-la para si, a qualquer momento em que se sinta excitado.

Também é comum que todos fiquem nus, em especial durante as ceias, “a exemplo dos animais” (Sade, 2013, p. 57), para facilitar as orgias. O desjejum é servido por moças nuas, todos os dias. As esposas permanecem despidas durante o almoço. Os rapazes devem retirar seus calções a cada visita dos libertinos a seus aposentos. A nudez, ou a seminudez, é, portanto, natural em Sade, posto que seus libertinos estão frequentemente inflamados pela lubricidade. Da manhã à noite, estão previstas no regulamento práticas luxuriosas, sejam estas coletivas, nos salões, ou privativas, nos gabinetes destinados aos desejos individuais dos senhores, para onde podem se dirigir com uma ou mais vítimas escolhidas de acordo com sua necessidade. Assim, a sexualidade dos personagens sadianos é exercida de modo incansável, por quase não prever pausas, e ilimitado, pela variedade das paixões apresentadas.

No universo libertino sadiano, valorizam-se os gostos peculiares de cada um: ninguém deve ser condenado por exercer as paixões que a natureza lhe inspira. As paixões libertinas são oferecidas ao leitor como um banquete:

Esta é a história de uma magnífica refeição em que seiscentos pratos diversos serão oferecidos a teu apetite. Apreciarás todos? Não, sem dúvida! Mas esse número prodigioso ampliará os limites de tua escolha, e, encantado por esse aumento de faculdade, não te atrevas a repreender o anfitrião que te presenteia. Faze o mesmo aqui: escolhe e deixa o resto, sem vituperar contra esse resto sob pretexto que não tem o talento de te agradar. Lembra-te que agradará a outros, e seja filósofo. (Sade, 2013, p. 62)

Conforme aponta Eliane Moraes, em Sade, a orgia é sexual e gastronômica: uma se segue à outra, e as duas podem mesmo ocorrer simultaneamente. O banquete que antecede à orgia tem função preparadora, já que fornece energia para as práticas lúbricas, enquanto o que a procede tem função reparadora, pois repõe as energias perdidas nos excessos luxuriosos. Não por acaso, em *Os 120 dias*, ocorrem ceias voluptuosas semanalmente em Paris, cada uma dedicada a um tipo de paixão; no castelo de Silling, as vítimas, nuas, ficam à disposição do desejo dos devassos durante as refeições. A mesa é farta, de acordo com a variedade de gostos.

A fome, para os libertinos sadianos, é substituída pelo apetite, afirma Moraes. Não basta se alimentar para sobreviver ou para levar uma vida regrada, saudável: os libertinos são sempre excessivos, comendo mais do que necessitam, bebendo além da conta, copulando mais do que seria fisiologicamente possível. Não o fazem, porém, sem critério. Eles desenvolvem, para tanto, um apetite, isto é, um refinamento de gosto que lhes permite selecionar com cuidado sua comida, aí inclusos alimentos e vítimas. O verbo “comer”, em muitas línguas, como no português e no francês, possui uma conotação sexual. Em Sade, isso se aplica perfeitamente, posto que, durante as refeições, os libertinos saciam seu apetite gastronômico e sexual. Mas nunca o saciam por completo.

O paladar libertino é insaciável. Por isso, a necessidade constante de repetição e renovação: a reiteração dos prazeres já conhecidos e apreciados é acompanhada pela busca de novas modalidades de paixões, a fim de se

evitar o tédio pelo esgotamento do repertório. Nos relatos das narradoras, às paixões simples, que envolvem a cópula entre um homem e uma mulher, são acrescentados novos elementos, novos personagens, são criadas combinações diversas, que podem ser reaproveitadas *ad infinitum*.

O libertino sadiano valoriza a liberdade da escolha e da comparação e convida o leitor a compartilhar desse princípio. Se os protagonistas de *Os 120 dias* são exemplos radicais de libertinos, que parecem apreciar todas as paixões de que tomam conhecimento, colocando-as imediatamente em prática, ao leitor é oferecida a possibilidade de ser mais seletivo, considerando apenas aquelas que lhe agradam particularmente. O leitor deve ser “filósofo”, isto é, analisar as paixões e saber apreciá-las, sem preconceito. Afinal, “cada um tem sua mania; nunca devemos censurar, nem estranhar a de ninguém” (Sade, 2013, p. 211).

Se as paixões podem ser consideradas “manias”, então os libertinos sadianos são maníacos, isto é, definidos por suas preferências luxuriosas, que praticam regularmente. Segundo Klossowski (1983), eles não são, de fato, livres, pois se prendem ao detalhe que lhes interessa no ato libidinoso, tornando-se obcecados pela execução daquele gesto único. Nesse sentido, as narradoras contam com precisão no que consiste cada paixão: há personagens que se repetem, dando sinais de que evoluíram em seus atos lúbricos e tornaram-se mais ousados e criativos. Eles estão, via da regra, obstinados em realizar uma certa paixão e procuram manter a preferência por vítimas de determinada faixa etária, mulheres grávidas, parentes, etc. Sua libertinagem se caracteriza como um vício, uma doença da qual não conseguem se curar – e nem o desejam. A “mania” também está relacionada à loucura. Incontroláveis, os libertinos atacam suas vítimas para tentar satisfazer suas necessidades sádicas. São maníacos, loucos, doentes, celerados.

A verdadeira liberdade de escolha e comparação parece só poder ser praticada pelos mais experientes, como os quatro celerados de *Os 120 dias*. Apesar de estarem sempre inflamados pelo excesso de álcool e de lubricidade, eles possuem consciência de suas práticas. Utilizam os princípios da natureza como justificativa para o exercício de sua crueldade. Essa frieza, aliás, é o que caracteriza o sadismo: os libertinos sadianos são

conscientemente perversos, calculistas e organizados. Planejam seus crimes e sempre conseguem escapar impunes. Assim, se, em determinados momentos, “a vontade de servir seus gostos parece tirar-lhe a faculdade de dominar seus juízos” (Sade, 2013, p. 44), os quatro amigos tomam o cuidado de buscar um local isolado, selecionar seus ajudantes e suas vítimas, estabelecer um regulamento para a rotina em Silling, além de discutir filosoficamente sobre os princípios da libertinagem e da natureza humana. Primeiro, o controle, depois o descontrole, e assim sucessivamente.

“A porra nunca deve ditar nem dirigir os princípios; cabe aos princípios regular a maneira de perdê-la” (Sade, 2013, p. 266), pregam os libertinos. Eles não são, portanto, dominados por suas manias: eles as dominam. Por isso, antes de atingir a excitação pelo excesso de estímulos sensoriais, é preciso saber controlar as próprias emoções. Klossowski menciona, então, a apatia do perverso sadiano: “só ela pode mantê-lo num estado de transgressão permanente” (Klossowski, 1983, p. 33), pois sublima sentimentos como o remorso ou a compaixão. Assim, o mesmo ato cometido na embriaguez pode ser repetido a sangue-frio, fenômeno que o teórico denomina como “reiteração apática”.

De modo semelhante, Eliane Moraes (2015) sublinha que, em Sade, a apatia – a indiferença às paixões e o domínio de si, um princípio caro ao estoicismo e ao epicurismo – é um caminho para atingir a extrema sensibilidade da libertinagem. É possível alcançar o absoluto do prazer, no momento certo e de forma consciente, após a obtenção do autocontrole, e, em especial, do domínio das emoções empáticas, o que permite que o libertino se concentre apenas em sua própria excitação.

Tomemos um exemplo concreto dentro da obra. Se o Duque, alcoolizado, é capaz de cometer várias confusões durante a noite, como ir deitar em diversas camas erradas até encontrar a sua e quase estuprar uma moça virgem destinada a ser deflorada apenas mais tarde, ele é igualmente capaz de proferir, sóbrio, o terrível discurso de recepção das meninas, e de estuprar Sophie quando ela chora a perda por de sua mãe.

Perceba-se, assim, a naturalidade com que a libertinagem passa a ser praticada:

Durcet, vendo que um de seus vizinhos ficara de pau duro, não fez cerimônia e, embora à mesa, desabotoou os calções e apresentou seu cu. O vizinho o enrabou e, terminada a operação, voltaram a beber como se nada tivesse acontecido. O Duque logo tratou de imitar com Vara-ao-céu a pequena infâmia de seu velho amigo e apostou, embora o pau fosse enorme, que conseguiria virar três garrafas de vinho friamente enquanto este o enrabava. Quanta experiência, calma e frieza na libertinagem! (Sade, 2013, p. 70-71)

O equilíbrio do sistema libertino sadiano consiste em um “ordenamento gradativo da desordem” (Moraes, 2015, p. 206). Mesmo o excesso é ordenado e controlado, mediado por regras que visam à proteção dos libertinos e ao prolongamento do prazer. Os defloramentos, por exemplo, são rituais específicos, com data para acontecer, o que estimula a imaginação dos amigos e os faz ansiar pelo momento da realização de seus desejos.

A dieta dos libertinos e, mais especificamente, das vítimas é um dos mecanismos de ordenação da libertinagem. A alimentação das vítimas tem como objetivo a “engorda”, já que são tratadas como animais para o abate, ou o interesse pelo “produto” oferecido, isto é, as fezes (cf. Moraes, 2015). Em *Os 120 dias*, os meninos recebem uma alimentação especial e são ordenados a prender o máximo possível suas fezes, para que possam servi-las aos senhores durante a ceia ou durante as orgias. Os libertinos testam uma informação de Duclos de que as fezes se tornariam mais saborosas caso o pão e a sopa fossem suprimidos das refeições, enquanto as aves e as caças seriam redobradas. A narradora adquiriu esse conhecimento por meio de um libertino cuja paixão consistia na ingestão das fezes de suas vítimas. Os senhores de Silling constatarem que os resultados da nova dieta são eficazes: além de os dejetos se tornarem mais suaves, refinados ao paladar, os hábitos das vítimas também são alterados, o que confere um sabor especial ao beijo.

Não há desperdício no mundo da libertinagem: a matéria orgânica é sempre reaproveitada – a urina é bebida e as fezes são ingeridas pelos celerados, o que lhes causa grande prazer. Os corpos das vítimas lhes servem de alimento, em vários sentidos: na conotação sexual, por meio da ingestão de seus dejetos ou mesmo pela prática do canibalismo, uma das modalidades de paixão.

A escatologia é uma paixão que se repete desde o início dos relatos. Na libertinagem sadiana, a sujeira está a serviço da luxúria: “é a coisa suja que atrai a porra” (Sade, 2013, p. 133). Por isso, as criadas selecionadas são feias, deformadas e insalubres; os próprios libertinos não mantêm hábitos regulares de higiene e exigem que as vítimas não se limpem para que possam inalar e ingerir suas secreções naturais. Numa noite de orgia, os libertinos devoram os “troços”, isto é, as fezes das vítimas, enquanto se entregam a suas “sujeiras” (Sade, 2013, p. 148), comenta o narrador. De acordo com a lógica libertina, a beleza é simples e ordinária, enquanto a sujeira é extraordinária, permite o exercício da imaginação, práticas lúbricas variadas.

Do ponto de vista do senso comum, a própria manifestação da sexualidade dos libertinos – considerada anormal, degradante, repugnante – poderia ser relacionada à noção de sujeira. Fundada numa lógica invertida, o que a excita é justamente o contrário do convencional: no lugar do bem, o mal; da beleza, a feiura; da limpeza, a sujeira; do perfume, o mau cheiro. Isso porque os valores negativos têm mais força, e, portanto, provocam mais efetivamente a exaltação dos sentidos. Afinal, “[...] na libertinagem, é através da violência das sensações que se mede a felicidade” (Moraes, 2015, p. 182).

É por meio da violência, e da reiteração dessa violência, que se mede a felicidade libertina sadiana. O repertório de paixões é renovado e repetido em novas combinações. Os personagens dos relatos das narradoras aparecem em episódios inéditos, acrescentando outros elementos a suas manias ou desenvolvendo novos gostos. Klossowski (1983) postula que a perversidade precisa ser constantemente atualizada em Sade: é como se o leitor necessitasse sempre de novos estímulos para prosseguir na narrativa, da mesma forma que os libertinos buscam novas sensações para se excitar. A diferença é que os libertinos colocam as paixões em prática, enquanto o leitor permanece no domínio do discurso.

É pela escrita, então, que o sadismo se estabelece e se perpetua: “O texto de Sade mantém e entretém a possibilidade do ato aberrante, enquanto a escritura o atualiza” (Klossowski, 1983, p. 44). É o registro escrito que permite a renovação constante da libertinagem, pela releitura. A sexualidade

violenta dos personagens sadianos é reafirmada a todo momento pela própria literatura, discurso atemporal.

E tudo começa, de fato, pela narração. São os relatos orais das quatro libertinas que inspiram os quatro amigos. Da fala se passa à ação. Retomam as falas, que geram novas ações, e assim sucessivamente. Fazem parte do banquete libertino “a fartura das palavras, o sabor das argumentações, o gosto pelo discurso” (Moraes, 2015, p. 185). Frequentemente, as narradoras são interrompidas para que os senhores discutam sobre algum aspecto de sua fala ou peçam maiores detalhes sobre personagens ou eventos. Para eles, todo detalhe importa, para a análise filosófica e a prática lúbrica.

As descrições detalhadas do espaço, das características, sobretudo físicas, dos personagens, das ações do enredo, etc., são uma marca da obra sadiana. Seu estilo é excessivo como as paixões libertinas. *Os 120 dias* possui quase quatrocentas páginas, e isso porque a maior parte do romance foi deixada em rascunho: apenas os trinta dias do mês de novembro, correspondentes à primeira parte, são descritos em detalhe. As outras três partes são compostas de listas e resumos. Se Sade houvesse tido tempo de desenvolver todos os cento e vinte dias, a obra provavelmente ultrapassaria as mil páginas, e o desconforto com a violência e crueldade crescentes tornaria sua leitura quase insuportável.

A apresentação detalhada dos libertinos, na introdução, permite imaginar sua aparência e seu caráter. O Duque é um belo homem, vigoroso, másculo, altivo; possui boa saúde, “as pernas mais bonitas do mundo”, “nádegas esplêndidas”, “a força de um cavalo” e o “membro de um autêntico jumento, surpreendentemente peludo” (Sade, 2013, p. 23). Há, na descrição do Duque, a animalização do libertino, pelas comparações feitas a animais vigorosos, o exagero e a idealização de sua sexualidade, características que aproximariam o texto de Sade ao gênero pornográfico. Porém, ainda que a disposição à libertinagem seja a mesma, a vitalidade dos outros protagonistas não se iguala à do primeiro.

O Bispo de..., irmão do Duque, possui “um corpo pequeno e franzino”, “olhos bastante bonitos”, “uma boca e dentes feios”, “o corpo branco, sem pelos”, “uma saúde cambaleante”, “faculdades medíocres”, “a bunda pequena, mas bem torneada”, “um membro muito comum, até pequeno”

(Sade, 2013, p. 24). Em razão de seus nervos delicados, “costumava desmaiar ao esportar e quase sempre perdia os sentidos ao fazê-lo” (Sade, 2013, p. 24). Percebe-se, a partir da descrição do Bispo, sinais de decadência física nos libertinos, que se encontram na faixa dos cinquenta anos e são marcados por uma vida de excessos. Detalhes grotescos, como a feiura da boca e dos dentes do Bispo e sua dificuldade em ter uma ereção diferenciam o texto sadiano do pornográfico e acrescentam um tom de comicidade à descrição.

O Presidente de Curval é “gasto pela devassidão” (Sade, 2013, p. 26) e parece um esqueleto. Alto, magro, coberto de pelos, principalmente nas costas; possui “nádegas moles e caídas”, que parecem “dois esfregões sujos flutuando no alto de suas coxas”, e cujo orifício lembra mais “uma cloaca do que um olho de cu” (Sade, 2013, p. 26); sua “ferramenta” é quase escondida pelo excesso de pelos. Sua ejaculação é rara, acontece duas ou três vezes por semana, após vários excessos, dos mais infames. Seu membro é circuncidado, o que, segundo o narrador, facilita a prática lúbrica. Ele mantém as partes íntimas em estado de imundície, o que não incomoda seus companheiros, acostumados às manias peculiares dos libertinos. A repugnância causada pela descrição do Duque, em especial por sua sujeira característica, é ainda maior.

Completando o quarteto, Durcet é “pequeno, baixo, largo e corpulento” (Sade, 2013, p. 29). Possui corpo de mulher, uma bunda “fresca, gorda firme e rechonchuda”, com um “cu excessivamente largo em razão do hábito da sodomia”, e um “pau extraordinariamente pequeno”, que “nunca fica duro” (Sade, 2013, p. 29). Vale lembrar que todos os quatro compartilham das seguintes características: uma personalidade egoísta e cruel, desprezo pelos valores religiosos e sociais, um histórico de crimes e uma clara preferência pela sodomia.

Há uma gradação na descrição física dos libertinos, que são apresentados do mais vigoroso ao mais decadente. O tom do narrador passa de uma exaltação admirada a uma ironia satírica. De todos, são descritos em detalhes as nádegas e o pênis, partes do corpo particularmente importantes para os atos libertinos. As descrições dos outros personagens seguem os mesmos critérios: são apresentadas suas feições, o formato e o tamanho de seus genitais e seu caráter. A saber: as esposas são belas, delicadas e

virtuosas, de modo geral; as libertinas se assemelham aos protagonistas nas feições gastas pela libertinagem, ainda que algumas tenham conseguido conservar traços de sua beleza; as criadas são criminosas, feias e sujas; os fodehores, belos e vigorosos. Os pormenores retratados estimulam a imaginação do leitor, cuja reação pode variar da excitação, pelas características pornográficas, à repugnância, pelos excessos escatológicos e criminosos da libertinagem.

O excesso de detalhes se estende também à descrição das modalidades das paixões. Das paixões simples às assassinas, são cometidas práticas que evoluem de exibição e toques das partes íntimas à masturbação, ingestão de urina, fezes, saliva e vômito, fustigações, voyeurismo, estupro, pedofilia, incesto, sacrilégio, adultério, zoofilia, tortura física e psicológica, necrofilia, canibalismo e assassinato. É importante ressaltar a preocupação do narrador em respeitar a gradação das paixões e não descrever certas práticas antes que estas sejam relatadas pelas libertinas. A intensidade das práticas, seu caráter criminoso e hediondo se intensifica a cada relato. As paixões anteriores, porém, não são esquecidas, e sim repetidas nas novas práticas; há, portanto, um acúmulo de lubricidade e crueldade ao longo da narrativa.

A abundância de “paus”, “traseiros”, “bocetas”, “sujeiras”, vícios e torturas testa os limites do leitor, e corrobora o alerta do narrador: “recomendo a todo devoto abandonar logo se não quiser escandalizar-se” (Sade, 2013, p. 37). Gradativamente, o leitor é exposto aos detalhes das práticas libertinas, da humilhação à destruição das vítimas. E, se o narrador se preocupa em especificar que o pênis de Hércules, um dos fodehores, consiste num “membro de oito polegadas e duas linhas de circunferência por dezesseis de comprimento” (Sade, 2013, p. 46), ele também deixa “vários detalhezinhos encobertos” (Sade, 2013, p. 71), por sua preocupação em não adiantar práticas que virão a ser narradas, estimulando a curiosidade do leitor. Alguns atos dos libertinos não são sequer revelados. Quando os senhores sussurram comentários não compreensíveis, ou quando um deles se retira para a alcova com alguma vítima e não quer revelar o que fez no cômodo privativo, os pensamentos e as ações libertinas permanecem em suspenso. Isso incita a imaginação do leitor, já munido até então de

repertório suficiente para supor as mais criativas atrocidades. Conforme argumenta o narrador:

[...] muitas coisas devem ser apenas indicadas; uma prudente circunspeção assim exige; existem orelhas castas, e estou infinitamente convencido de que o leitor já nos é grato por toda a que empregamos com ele; quanto mais ele for adiante, mais seremos, neste ponto, dignos de seus mais sinceros elogios, disso podemos desde já quase certificá-lo. Afinal, independentemente do que se pode dizer a respeito, cada um tem sua alma para salvar: e de que punição, tanto neste mundo como no outro, não é digno aquele que, sem nenhuma moderação, se deleitaria, por exemplo, divulgando todos os caprichos, todos os desgostos, todos os horrores secretos aos quais os homens estão sujeitos no fogo de sua imaginação. Seria revelar segredos que devem ser dissimulados para a felicidade da humanidade; seria empreender a corrupção geral dos costumes, e precipitar seus irmãos de cristandade em todos os desregramentos onde tais quadros poderiam levá-los; e Deus, que vê o fundo de nossos corações, esse Deus poderoso que fez o céu e a terra, e que há de nos julgar um dia, sabe que não teríamos vontade de ouvi-Lo censurar-nos por tais crimes! (Sade, 2013, p. 219)

Seria por recato essa recusa em revelar todos os segredos da libertinagem? Por devoção a um Deus tão desprezado e blasfemado pelos libertinos sadianos, que o narrador, numa postura ambígua, insiste em evocar? Com frequência, ele julga moralmente os personagens e seus atos: condena a “pavorosa libertinagem” (Sade, 2013, p. 20) e as “orgias malditas” (Sade, 2013, p. 38) cometidas em seu nome; chama o Presidente de “porco de Sodoma” (Sade, 2013, p. 26), entregue a sua “imundície” (Sade, 2013, p. 26), e lamenta a “sorte horrível” Sade, 2013, (p. 45) das vítimas. Ao mesmo tempo, parece compactuar com a filosofia libertina, quando questiona: “Será que nos cabe sondar as leis da natureza, ou decidir se, sendo-lhe o vício tão necessário como a virtude, ela talvez nos inspire de modo igual um pendor para uma ou para a outra, em razão de suas necessidades próprias” (Sade, 2013, p. 19)? Difícil saber se o tom do narrador é irônico ou moralista em suas observações. Volta-se à questão de dupla interpretação da obra sadiana: Sade promove ou condena o crime? A sexualidade libertina sadiana, agressiva, extremada e cruel, causa excitação ou repugnância no leitor? Deve ser copiada ou desprezada pelo mesmo? O título *A escola da libertinagem* e o tom didático da narrativa poderiam fazer pensar num tipo de doutrinação libertina. Porém, os comentários edificantes do narrador fazem-nos

questionar seus propósitos. Cabe ao leitor formar sua interpretação, de acordo com seu senso crítico e seus objetivos de leitura.

Conclusão

É possível, desse modo, compreender a sexualidade violenta dos libertinos sadianos como uma manifestação do sadismo na literatura, espaço onde tanto autor quanto leitor podem realizar suas fantasias mais secretas e obscuras sem medo, pois estão protegidos pelo pacto ficcional. Tais como os vilões góticos, malfeitores de donzelas em perigo, os libertinos de Sade se utilizam de sua força física, de seu poder econômico e de sua doutrinação moral para subjugar suas vítimas em castelos isolados e sombrios, enquanto o leitor acompanha, em sua posição confortável de *voyeur*, a seu sofrimento interminável.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. Deve-se queimar Sade? In: HADDAD, Jamil Almansur (org.). *Novelas do marquês de Sade*. Tradução de Augusto de Sousa. São Paulo: Difel, 1961, pp. 1-37.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Obras completas*, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 1701-1707.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade meu próximo*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1983.

KRAFFT-EBING, Richard von. *Psychopathia Sexualis, contrary sexual instinct: a medico-legal study*. London: F. J. Rebman, 1894.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Sade: a felicidade libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2015, 2 ed.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Tradução e notas de Alain François. 3 e. São Paulo: Iluminuras, 2013.

ESPELHANDO MÁSCARAS DE CICATRIZES

Vinicius Lucas de Souza*

RESUMO: O presente texto objetiva analisar como no universo ficcional de Harry Potter a relação entre Harry Potter e Lord Voldemort toca no motivo do duplo (*Doppelgänger*), enovelando as máscaras que ambos personagens inevitavelmente criam ou nos quais são pregadas, bem como a replicação inerente a elas, contaminando aqueles que se interpõem entre os dois personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Harry Potter; Duplo; Máscaras; Replicação.

ABSTRACT: This text aims to analyse how in the fictional universe of Harry Potter the relation between Harry Potter and Lord Voldemort touches the motif of the double (*Doppelgänger*), entangling the masks that are created by both characters or on whom are stuck, as well as the replication inherent to them, contaminating the ones that interpose between the two characters.

KEYWORDS: Harry Potter; Double; Masks; Replication.

Introdução

Ao longo da saga *Harry Potter*, criada por J. K. Rowling, os laços que são criados, propositalmente ou não, entre Harry Potter e Lord Voldemort intensificam-se a cada romance. Estes laços tornam-se gradativamente mais evidentes ao jovem bruxo a partir de sua cicatriz em forma de raio, a qual será, em vários momentos, a assinatura de sua famosa máscara “O menino que sobreviveu”.

Assim, o objetivo do presente texto é analisar como a relação entre Potter e o Lorde das Trevas perpassa a questão do duplo (*Doppelgänger*), enovelando as máscaras que ambos personagens inevitavelmente criam ou nos quais eles são colados, e o efeito de replicação inerente a elas – efeito este responsável por contaminar os que se interpõem nesse conflito mortal. Para tanto, além dos romances de Rowling, trarei alguns exemplos dos filmes e video-games baseados nos livros.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras – Câmpus de Araraquara e bolsista CNPq de Mestrado.

Espelhos, reflexos e máscaras de cicatrizes

Jean Baudrillard (1991, p. 23) em *Simulacros e simulação* define simulacro como um “[...] efeito de imaginário escondendo que não há mais realidade além como alguém dos limites do perímetro artificial”. Nesse sentido, o conceito pode ser útil para explorar as relações entre Harry James Potter e Tom Marvolo Riddle, que são arrastados num jogo de vida e morte, uma longa disputa que não poupa aqueles que cruzam os seus caminhos, e que pagam com a própria vida ou com as de seus entes queridos.

No entanto, se prestarmos atenção às máscaras que são coladas, voluntária ou involuntariamente, nesses dois personagens, bem como a inerente replicação¹ que delas se alastra, o indício da ação de uma outra personagem emerge nesse jogo duplo, deflagrando, além de uma possível autoria desses atos, uma potencialidade de magia que, muito provavelmente, deve ser entendido como uma das possíveis leituras que o universo ficcional criado por J. K. Rowling suscita.

A primeira máscara a qual temos acesso é a do protagonista, que, estruturalmente, é apresentada ao leitor no primeiro capítulo de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), intitulado “O menino que sobreviveu” (Rowling, 2015, p. 8). Essa é a persona criada pela sua vitória contra o Lorde das Trevas e que terá sempre como identificação a famosa cicatriz em forma de raio no lado direito de sua testa, revelando-se também mais uma máscara que d’“O Escolhido”, seu terceiro rosto, o herói destinado a acabar com o jugo que assola o mundo mágico.

Além disso, há, também, o resto que parasita o jovem bruxo, isto é, “o Voldemort de Harry”: a Horcrux que o necromante nunca intencionou em criar, cuja entrada no corpo de Potter marca-o com a cicatriz, além de torturá-lo com a aproximação de seu outro das trevas.

¹ Entendemos aqui replicação como exposto no romance *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), de Philip K. Dick, *Blade Runner* (1982), dirigido por Ridley Scott e *Blade Runner 2049* (2017), dirigido por Dennis Villeneuve, cujos enredos abordam os replicantes, seres artificiais que são, aparentemente, a olho nu, indiferentes dos humanos, porém mais ágeis e fortes que os últimos.

A chave de leitura relacionada ao “Voldemort de Harry”, na peça de teatro *Harry Potter e a Criança Amaldiçoada* (2016), escrita por Jack Thorne e baseada numa história de Thorne, Rowling e John Tiffany, é retomada no fio teatral, que acompanha o segundo filho do “menino que sobreviveu”, Albus Severus Potter, e seu amigo, Scorpius Malfoy, filho do rival de Harry, Draco Malfoy. Ao longo da trama, os meninos voltam no tempo para tentar salvar a vida de uma das vítimas de Voldemort, Cedric Diggory, morto durante o Torneio Tribruxo. Ao fim, seus pais, a par do plano de Delphini, revelada como a filha do Lorde das Trevas, tentam enganá-la, transformando Harry Potter em Voldemort, adicionando outra réplica do antagonista ao “Escolhido”:

HERMIONE

Varinhas.

Todos sacam as varinhas. HARRY segura a dele com firmeza.

Aparece uma luz que aumenta — que a tudo domina.

A transfiguração é lenta e monstruosa.

E a forma de VOLDEMORT surge de HARRY. É horrenda.

Ele se vira. Ele olha os amigos e familiares. E eles o olham — horrorizados.

RONY

Maldição.

HARRY/VOLDEMORT

Funcionou, então?

GINA (*com gravidade*)

Sim. Funcionou (Thorne, 2016, p. 304).

Com isso, Harry adquire mais uma máscara de Voldemort, agora por meio de uma transfiguração induzida por ele mesmo e por seus amigos, não somente adquirindo a aparência de seu inimigo derrotado, mas também simulando seus traços de personalidade, com o intuito de prevenir que Delphini altere o passado e alerte seu pai sobre sua queda iminente caso proceda com seu plano de matar o garoto. Nessa transformação, o *Unheimliche* manifesta-se, conforme entendido por Sigmund Freud em “O ‘estranho’” (1919): “[...] aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1996, p. 238). Harry torna-se Voldemort e, mesmo ainda mantendo sua personalidade familiar aos seus

conhecidos, a estranheza do Lorde das Trevas não lhes escapa, inclusive horrorizando-os perante a volta da imagem do finado necromante.

Passando-se agora ao antagonista, é somente em *Harry Potter e a Câmara Secreta* (1998) que temos acesso ao nome de Voldemort antes de angariar sua fama ou infâmia: Tom Marvolo (ou Servoleo em português) Riddle. Essa alcunha será modificada – seu sobrenome: *riddle*, em inglês, pode significar “enigma”, “charada” – em forma de um anagrama e gerará sua nova identidade: “I Am Lord Voldemort” (“Eis Lorde Voldemort”, em português). Tal máscara é criada para ocultar o sobrenome odiado que herdara do pai trouxa – termo usado para se referir às pessoas que não são bruxas e bruxos –, o que flagra tanto seu preconceito quanto sua preferência pelo outro pai. Esse dado já nos traz à terceira máscara de Tom: “O Herdeiro de Slytherin”, o que denuncia sua herança de um dos fundadores da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, Salazar Slytherin.

Além disso, após sua primeira queda, Voldemort passa a parasitar, como numa possessão demoníaca, seu assecla, Quirinus Quirrell, modelando-se ao novo organismo como uma segunda face do corpo do discípulo, apontando o professor gaguejante como um outro rosto seu e também atuando como uma máscara e cicatriz – tal qual uma máscara de cicatriz ao seu seguidor –, ecoando, com isso, a cicatriz do menino que sobreviveu. Vale ressaltar, também que, durante suas andanças pelo castelo Hogwarts, Quirrell vela o rosto de Voldemort com um turbante, uma máscara que esconde uma máscara e, talvez, sob algum outro truque que foi capaz de ocultá-lo dos alvos olhos de Dumbledore – visto seu vasto conhecimento em magia.

Apesar da diferença de casas com o jovem grifinório, o Lorde das Trevas também possui um vínculo sanguíneo com seu arqui-inimigo, uma vez considerado o ritual de ressurreição que é executado em *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2000), no qual um dos ingredientes da poção para a retomada de seu corpo é o sangue do inimigo, conduzindo-nos à hipótese se Potter tem seu próprio Lorde das Trevas, Voldemort também tem seu “Harry pessoal”, seu outro eu que o traz à vida material e lhe presenteia com um novo semblante. Segundo Renfield, o lacaios de Conde Drácula no romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker (2014, p. 262): “O sangue é vida!”. Se

pensarmos nessa relação dupla que se estabelece entre Potter e Riddle e o objetivo deste último, vencer a morte, transparecendo seu medo da morte, rememora-se as palavras de Otto Rank em *O duplo: um estudo psicanalítico* (1925), segundo o qual o *Doppelgänger* e a imortalidade estão fortemente relacionados, como visto na busca incessável e sem limites de Voldemort:

[...] o narcisismo primitivo, sentindo-se ameaçado pela inevitável anulação do Eu, criou como primeira representação da alma uma imagem o mais idêntica possível ao Eu corpóreo, portanto, um verdadeiro duplo. Assim, a ideia da morte é desmentida através de uma duplicação do Eu que se corporifica na sombra ou no reflexo.

[...] o duplo personificado no amor-próprio narcisista torna-se rival no amor sexual; ou, ainda, tendo sido criado originalmente como uma defesa contra o desejo da temida destruição eterna, reaparece na superstição como um mensageiro da morte. (Rank, 2013, p. 138-142)

Ademais, não nos esqueçamos do processo de criação de Horcruxes empreendido por Tom Riddle, emulando o mesmo processo das máscaras em sua estruturação orgânica. Ao fragmentar sua alma sete vezes², – contando a sétima vez não-intencional, a incrustação dessa parte anímica no “menino que sobreviveu” –, Voldemort é capaz de vencer a morte, uma vez que esse tipo de magia garante, caso seu corpo seja atacado e destruído, que ele possa ser restituído, permitindo que o indivíduo viva numa forma não-corpórea. O próprio antagonista, mesmo tendo vivido sob essa estranha natureza, não consegue nomear no que se transformou:

– Eu calculei mal, meus amigos, admito. Minha maldição foi refratada pelo tolo sacrifício da mulher e ricocheteou contra mim. Ah... a dor que ultrapassa a dor, meus amigos; nada poderia ter me preparado para aquilo. Fui arrancado do meu corpo, me tornei menos que um espírito, menos que o fantasma mais insignificante... mas, ainda assim, continuei vivo. Em que me transformei, nem eu mesmo sei... eu que cheguei mais longe do que qualquer outro no caminho que leva à imortalidade. Vocês conhecem o meu objetivo, vencer a morte. E agora fui testado, e aparentemente uma, ou mais de uma, das minhas experiências foi bem-sucedida... pois eu não morri, embora a maldição devesse ter me matado. Contudo, fiquei tão impotente quanto a mais fraca criatura viva e sem meios de ajudar a mim mesmo... pois não possuía mais corpo, e qualquer feitiço que pudesse ter me ajudado exigia o uso da varinha... (Rowling, 2015, p. 2725-2727)

² As Horcruxes são: o diário de Tom Riddle; o anel de Marvolo Gaunt; o medalhão de Salazar Slytherin; a taça de Helga Hufflepuff; o diadema de Helena Ravenclaw; a cobra Nagini e Harry Potter.

Ainda na esfera do Lorde das Trevas, seus seguidores, os comensais da morte, usam máscaras físicas, além de uma tatuagem no braço esquerdo, a Marca Negra – uma caveira de cuja boca sai uma cobra –, que também é a assinatura dos seus ataques, conjurada por meio do feitiço *Morsmordre*, seja para marcar seus ataques ou a morte de alguém ou ainda incutir medo em seus alvos. Logo, não somente o corpo, alma e nome de Voldemort são contaminados por essa replicação frenética, como também infestam aqueles que cercam e seguem o infame *lich*, isto é,

[...] uma criatura maligna, tipo específico de morto-vivo, semelhante em aparência ao zumbi, porém muito mais poderoso que este. Trata-se, na verdade, de um ser humano que, em vida, buscou incessante e incansavelmente conhecimentos ocultos e proibidos, tendo se tornado, por meio dessa busca, um feiticeiro muito poderoso, um rei ambicioso ou ambas as coisas. Não contente com sua condição humana, em tudo limitada e limitadora dos seus ideais de poder incondicional e infindo, esse humano utilizou os conhecimentos herméticos que adquiriu para se tornar imortal e eterno por meio de um ritual de necromancia que, se efetuado com sucesso, resulta na transformação do que era mortal e perecível em imortal e imperecível. (Rossi, 2015, p. 134)

É interessante notar que a relação dupla que emerge entre o Escolhido e o Herdeiro de Slytherin perde-se, a partir da mascarada que se apresentou, numa perpetuação de duplos de duplos de duplos, uma replicação de máscaras, cicatrizes e véus que implicam no abandono da ideia de um original e de uma cópia. Temos como exemplo, a cena final do filme *Harry Potter e as Relíquias da Morte – Parte 2* (2011), em que os rostos do protagonista e antagonista embaralham-se, dando luz a outra máscara, cravada com características de ambos os personagens e, porventura, indiciando a presença de um outro ser que erra pelo dilema Potter-Riddle, que vaga pela horda identitária do menino que sobreviveu e do Lorde das Trevas:



Figura 1: Potter-Riddle. Cena de *Harry Potter e as Relíquias da Morte – Parte 2*.

Somando-se a essas máscaras, no desfecho do filme *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001), temos os reflexos de Harry, Voldemort e, por extensão, de Quirrell, acompanhando os espectros catóptricos dos pais do protagonista:



Figura 2: Os pais de Harry Potter. Cena do filme *Harry Potter e a Pedra Filosofal*.

Nessa reflexão dos dois personagens, o Espelho de Ojesed reflete o desejo de Potter, ou talvez esteja sendo usado por Voldemort para tentar o jovem com promessas de reviver seus pais. Não só estes como também o próprio antagonista compõem um espectro paternal, no qual, em termos psicanalíticos, James e Lily Potter indiciam os pais protetores, e Riddle-

Quirrell, os pais castradores. Junto a essa quadra paternal, vemos o desfocado reflexo de Harry, que acaba resistindo à oferta do homem janosiano, isto é, o homem à la Jano (*Janus*, no original), o deus romano da dualidade, transições e passagens. Essa referência é retomada no videogame *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001), em que Quirrell não só porta a face de Voldemort, como também é capaz de virá-la, permitindo ao seu mestre o lado “padrão” de sua cabeça:



Figura 3: Janus. Cenas do videogame *Harry Potter e a Pedra Filosofal*.

Nesse leque viral e camaleônico que rompe com a ordem da identidade, a replicação de “eus” e parte de eus também contamina aqueles que interferem nesse dilema, atingindo-os, por exemplo, em suas mãos direitas. Se observarmos a série de filmes, a mão direita de Quirrell, destruída pelo poder abrasivo do invólucro protetor que abarca o protagonista; o próprio Harry, com sua mão e braço direitos atacados pelo balaço viciado de Dobby, o elfo, e pelo feitiço impreciso de Gilderoy Lockhart; a mão direita sacrificada de Peter Pettigrew, apelidado *Wormtail* (Rabicho, em português), para o ritual de ressurreição de Voldemort e a posterior prótese mágica concedida por seu mestre; não exatamente sua mão, mas novamente o braço direito de Harry é atacado, agora cortado pela faca de Rabicho; o aperto das mãos direitas de Narcissa Malfoy e Severus Snape para realizar o Voto Perpétuo; a mão direita de Albus Dumbledore amaldiçoada pelo uso irresponsável do anel de Marvolo Gaunt, no qual constava a Pedra da Ressurreição e por meio da qual o grande mago poderia

rever sua falecida irmã; e a mão direita de Voldemort, a partir da qual se dá sua queda final. A mão direita é, assim, obsessivamente espelhada nesses personagens, refletindo o mesmo que acomete Harry Potter e Tom Riddle, reflexões de reflexões *ad absurdum*:



Figura 4: As mãos direitas. Cenas da série de filmes *Harry Potter*.

Considerando o que se discutiu, voltando anos antes da segunda queda de Voldemort, antes do câncer de Dumbledore, antes do sacrifício de Rabicho, antes da possessão de Quirrell, cairemos na noite fatídica em que o Lorde das Trevas assassina James e Lily Potter e ocasiona sua ruína e o

desprendimento de uma parte de sua alma no Escolhido. Participando do jogo que relaciona Harry a Voldemort, Voldemort a Harry e ambos aos outros que os auxiliam, o nome que se procura, como instigado no início do texto, parece estar mais iluminado agora: Lily, mesmo ausentando-se materialmente durante a vida de seu filho, é capaz, pelo seu amor a ele, de envolvê-lo numa proteção poderosa o suficiente para punir seu algoz severamente, bem como, colateral ou intencionalmente, contaminar seus outros protetores, como indicado obsessivamente nas mãos direitas que não escapam de seu poder, sejam usuários da magia da luz ou das artes das trevas ou até mesmo o próprio protegido. Uma vez instado por Harry, Albus Dumbledore explica ao garoto o motivo do seu sucesso contra Quirrell:

- Mas por que Quirrell não podia me tocar?
- Sua mãe morreu para salvar você. Se existe uma coisa que Voldemort não consegue compreender é o amor. Ele não entende que um amor forte como o de sua mãe por você deixa uma marca própria. Não é uma cicatriz, não é um sinal visível... ter sido amado tão profundamente, mesmo que a pessoa que nos amou já tenha morrido, nos confere uma proteção eterna. Está entranhada em nossa pele. Por isso Quirrell, cheio de ódio, avareza e ambição, compartilhando a alma com Voldemort, não podia tocá-lo. Era uma agonia tocar uma pessoa marcada por algo tão bom. (Rowling, 2015, p. 452)

Já nas palavras de Lord Voldemort aos seus comensais:

- A mãe deixou nele os vestígios do seu sacrifício... isto é magia antiga, de que eu devia ter me lembrado, foi uma tolice tê-la esquecido... mas isso não importa. Eu agora posso tocá-lo.
- Harry sentiu a ponta fria do longo dedo branco tocá-lo, e pensou que sua cabeça ia explodir de dor.
- Voldemort riu de mansinho na orelha do garoto, depois afastou o dedo e continuou a se dirigir aos Comensais da Morte. (Rowling, 2015, p. 2725-2727)

Além das mãos direitas, os nomes daqueles intrincados nessa corrente replicante também transparecem essa ávida reduplicação pela repetição de letras em seus nomes e sobrenomes: Lily Potter (**l, t**); James Potter (**e, t**); Harry Potter (**r, t**); Tom Marvolo Riddle (**o, m, r, l, d**); Quirinus Quirrell (**q, u, i, r, l**); Peter Pettigrew (**p, e, t, r**); Albus Dumbledore (**l, b, u, d, e**);

Narcissa Malfoy (a, s); Severus Snape (s, e) e Lord Voldemort³ (l, o, r, d). Note-se que pelo menos uma letra é duplicada nos nomes desses personagens e, em alguns deles, até quadruplicada, indiciando a mesma replicação das mãos, agora em termos nominais e, por extensão, identitários.

Diante disso, Lily Evans – seu sobrenome de solteira – ultrapassa as habilidades de seu marido, a astúcia de Snape e, eventualmente, a miríade arcana de Albus Dumbledore, já que essa contaminação replicante e manual não o poupa, muito menos por ele é evitada. Logo, Lily iguala-se, a princípio, aos outros grandes bruxos da saga, no quesito do uso luminoso e sombrio da magia: Snape, pela sua agência dupla; Dumbledore, tanto pelos seus inúmeros triunfos luminosos, quanto pelo que ultrapassou na sua perseguição por conhecimento e poder pelo “Bem Maior”, indiciando que o grande mago da luz tenha usufruído, ou pelo menos, conheça as virtudes das trevas, se considerarmos a morte de sua irmã, Ariana; e Voldemort, uma vez lembrada sua educação em Hogwarts, que necessariamente o introduz nos estudos da luz e seu futuro enveredamento pela escuridão.

Lily caminha tanto pela luz, quanto pelas trevas, executando por meio de seu *medium*, o próprio filho, os seus encantamentos replicantes para evitar a morte de seu rebento, nem que para isso seja necessário abrir mão da escolha de uma dessas vertentes, aumentando o espectro de possibilidades mágicas e dando vazão a toda sua potencialidade, além de replicar a si e o marido no cotidiano de seu filho: os reflexos no Espelho de Ojesed; a aparição do cemitério quando se manifesta *Priori Incantatem*, conectando as duas varinhas e enclausurando Harry e Voldemort numa jaula de luz; nas memórias de Snape e na volta temporária dos mortos pela Pedra da Ressurreição na Floresta Proibida. Mesmo no reino dos mortos, Lily entra no dilema vida-morte, e assim como o *phármakon* – “O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida [e] de morte” (Derrida, 2005, p. 52). –, segundo o pensamento de Jacques Derrida, perpetua a indecidibilidade, replicando-se na realidade do universo ficcional de *Harry Potter*, incitando a clássica pergunta quando se lida com o duplo: quem é a original e quem é a

³ Na tradução brasileira, optou-se adaptar ao português os nomes dos personagens e vários elementos do universo criado por Rowling. Utilizamos durante todo o texto os nomes dos personagens no original, a fim de suportar nossa leitura quanto à replicação também presente na questão do nome.

cópia? Com isso, essa teia de duplos de duplos, outros de outros, na qual se perde a ideia de “um eu”, corrobora a visão de Julia Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos* (1988):

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que destestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando **nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.** (Kristeva, 1994, p. 9. Grifos nossos)

Assim, com as diversas máscaras de Harry Potter e Tom Riddle, as replicações das mãos direitas, bem como os reflexos replicantes de Lily Potter, vê-se que o duplo cede lugar ou se desvela um possuído de muitos, levando-nos à fala do endemoniado geraseno no evangelho de Marcos (5, 9): “Legião é o meu nome, porque somos muitos” (Bíblia, 1981), que, tanto no texto bíblico quanto na saga *Harry Potter* em suas variadas plataformas ficcionais, não se submete à ordem, mas flui por um caos da anormalidade. Desse modo, essas replicações de mãos, máscaras, simulacros e reflexos indicia o mesmo que Zygmunt Bauman aponta em *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi* (2004) quanto às possibilidades identitárias no século XXI:

[...] qual das identidades alternativas escolher e, tendo-se escolhido uma, por quanto tempo se apegar a ela? Se no passado a “arte da vida” consistia principalmente em encontrar os meios adequados para atingir determinados fins, agora se trata de testar, um após o outro, todos os (infinitamente numerosos) fins que se possam atingir com a ajuda dos meios que já se possui ou que estão ao alcance. **A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida.** Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação. (Bauman, 2005, p. 91-92. Grifos nossos)

Se voltarmos à questão do nome, Lily rememora fortemente Lilith, aquela que veio antes de Eva, que não se submeteu a Adão e, conseqüentemente, a Deus. Segundo Aparecido Donizete Rossi em *Segredos*

do Sótão: *Feminismo e Escritura na obra de Kate Chopin*, “[...] Lilith é o inesperado, aquilo que foge ao previsível inerente a toda concepção de estrutura, aquilo que foge à lógica Falogocêntrica, aquilo que foge à submissão” (2011, 305). Evocando mais uma vez Derrida, Lily-Lilith, além do *phármakon*, também assemelha-se ao *hymen*:

*The play of the hymen is at once vicious and sacred, “tainted with vice yet sacred.” And so, too, is it neither the one nor the other since nothing happens and the hymen remains suspended entre, outside and inside the antre. Nothing is more vicious than this suspense, this distance played at; nothing is more perverse than this rending penetration that leaves a virgin womb intact.*⁴ (Derrida, 1981, p. 216. Grifo do autor)

A intenção do presente texto foi, portanto, apresentar uma linha de leitura que não só os romances de Rowling, como também os filmes e videogames neles baseados suscitam por meio de sua geração e subversão de significação: legiões replicantes que assombram a saga do “menino que sobreviveu”, arrebatando as correntes da ordem da identidade e do *status quo* e contrariando a ausência de valor estético tão pregada e divulgada por vários críticos literários e autores de ficção sobre o universo ficcional de *Harry Potter*. Talvez se não resistissem ao texto de J. K. Rowling, aprenderiam a lição que Harry, Hermione e Ron, além de Barty Crouch Jr., tiveram com a Poção Polissuco: uma poção – muito semelhante à fórmula química do Dr. Henry Jekyll em *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, uma droga que transfigura o respeitável cientista no infame e repulsivo Edward Hyde – capaz de transformar uma pessoa em outro indivíduo, uma vez acrescentada à mistura mágica uma parte orgânica da pessoa alvo. Possivelmente esse seja um caminho para os sequitários dessa visão extremista e preconceituosa: beber do *phármakon* da transformação e ver além do eu, ver-se outro e outros, adquirir novos olhos e se tornar vários, tornar-se Legião.

⁴ “O jogo do hímen é de uma só vez vicioso e sagrado, ‘manchado pelo vício e ainda sagrado.’ E assim, também, é ele nem um nem o outro, pois nada acontece e o hímen permanece suspenso *entre*, fora e dentro do *antre*. Nada é mais vicioso do que esse suspense, jogado a essa distância; nada é mais perverso do que essa penetração rasgante qua deixa um ventre virgem intacto” (Tradução nossa).

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. In: *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 7-57.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1981.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. The Double Session. In: *Dissemination*. London: Athlone Press, 1981, p. 173-286.

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVII, p. 233-273.

HARRY Potter and the Chamber of Secrets. Direção de Chris Columbus. Produção de David Heyman. Roteiro de Steve Kloves. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Kenneth Branagh, Robbie Coltrane, Richard Harris, Alan Rickman. San Francisco (CA); London: 1492 Pictures e Heyday Films, Warner Bros. Pictures, 2002. 161 minutos.

HARRY Potter and the Deathly Hallows: Part 2. Direção de David Yates. Produção de David Heyman, David Barron e J. K. Rowling. Roteiro de Steve Kloves. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Ralph Fiennes, Robbie Coltrane, Michael Gambon, Alan Rickman. London: Heyday Films, Warner Bros. Pictures, 2011. 130 minutos.

HARRY Potter and the Goblet of Fire. Direção de Mike Newell. Produção de David Heyman. Roteiro de Steve Kloves. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Ralph Fiennes, Robbie Coltrane, Michael Gambon, Alan Rickman. London: Heyday Films e Patalex IV Productions, Warner Bros. Pictures, 2005. 157 minutos.

HARRY Potter and the Half-Blood Prince. Direção de David Yates. Produção de David Heyman e David Barron. Roteiro de Steve Kloves. Intérpretes:

Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Jim Broadbent, Robbie Coltrane, Richard Harris, Alan Rickman. London: Heyday Films, Warner Bros. Pictures, 2009. 153 minutos.

HARRY Potter and the Philosopher's Stone. Direção de Chris Columbus. Produção de David Heyman. Roteiro de Steve Kloves. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Robbie Coltrane, Richard Harris, Alan Rickman, John Hurt. San Francisco (CA); London: 1492 Pictures e Heyday Films, Warner Bros. Pictures, 2001. 158 minutos.

HARRY Potter e a pedra filosofal. Desenvolvedores: Argonaut; Aspyr; Griptonite; KnowWonder; Warthog. Redwood City (CA): EA Games, 2001. 1 DVD. (jogo eletrônico).

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROSSI, Aparecido Donizete. Ressurectum de Tenebris: o Lich na Ficção. *Revista Abusões*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 122-154, 2015. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/20429/15241>>. Acesso em: 10 out. 2017.

_____. *Segredos do sótão: Feminismo e Escritura na obra de Kate Chopin*. 2011. 410f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2011.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Londres: Pottermore Limited, 2015. E-book.

_____. *Harry Potter e o cálice de fogo*. Londres: Pottermore Limited, 2015. E-book.

STOKER, Bram. *Drácula*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

THORNE, Jack. *Harry Potter e a criança amaldiçoada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.