



Aparecido Donizete Rossi
Luiz Fernando Ferreira Sá
[Orgs.]

O Gótico

e suas interseções teórico-críticas

Aparecido Donizete Rossi
Luiz Fernando Ferreira Sá
[Orgs.]

O Gótico

e suas interseções teórico-críticas

Conselho Editorial

Estudos Linguísticos

Darcilia Simões (UERJ)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)

Maria do Socorro Aragão (UFPB/ UFCE)

Estudos Literários

Flavio García (UERJ)

Karin Volobuef (UNESP)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Conselho Consultivo

Estudos Linguísticos

Alexandre do Amaral Ribeiro (UERJ)

Carmem Lucia Pereira Praxedes (UERJ)

Helena Valentim (UNL, Portugal)

Lucia Santaella (PUC-SP)

Maria Aparecida Barbosa (USP)

Maria Suzett Biembengut Santade
(FIMI/FMPFM)

Massimo Leone (UNITO, Itália)

Paulo Osório (UBI, Portugal)

Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)

Rui Ramos (Uminho, Portugal)

Sílvio Ribeiro da Silva (UFG)

Tania Shepherd (UERJ)

Estudos Literários

Dale Knickerbocker
(ECU, Estados Unidos da América)

David Roas (UAB, Espanha)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS)

Júlio França (UERJ)

Magali Moura (UERJ)

Márcio Ricardo Coelho Muniz
(UFBA)

Maria Cristina Batalha (UERJ)

Maria João Simões (UC, Portugal)

Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)

Regina da Costa da Silveira
(UniRitter)

Rita Diogo (UERJ)

Susana Reisz (PUC, Perú)

Dialogarts Publicações

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11.017 - A (anexo)

Maracanã - Rio de Janeiro - CEP 20 569-900

www.dialogarts.uerj.br



REITOR

Ricardo Vieiralves de Castro

VICE-REITOR

Paulo Roberto Volpato Dias

SUB-REITORA DE GRADUAÇÃO

Lená Medeiros de Menezes

SUB-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron

SUB-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA

Regina Lúcia Monteiro Henriques

DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Glauber Almeida de Lemos

DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Maria Alice Gonçalves Antunes

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Tania Mara Gastão Saliés

COORDENADORA DO DIALOGARTS PUBLICAÇÕES

Darcília Marindir Pinto Simões

CO-COORDENADOR DO DIALOGARTS PUBLICAÇÕES

Flavio García

Copyright @ 2014 - Aparecido Donizete Rossi; Luiz Fernando Ferreira Sá

Título:

O Gótico e suas interseções teórico-críticas

Organizadores:

Aparecido Donizete Rossi
Luiz Fernando Ferreira Sá

Preparação de originais:

Equipe LABSEM - Laboratório Multidisciplinar e Multiusuário de Semiótica

Revisão:

Aparecido Donizete Rossi
Luiz Fernando Ferreira Sá
Érica Freitas Goes

Capa e diagramação:

Luiza Amaral Wenz

Apoios:

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
FAPERJ - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Realização:

SEPEL.UERJ - Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ
Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica (Diretório de Grupos do CNPq) Vertentes do Insólito Ficcional (GT ANPOLL - Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística)
LABSEM - Laboratório Multidisciplinar de Semiótica

FICHA CATALOGRÁFICA

A800g O Gótico e suas interseções teórico-críticas;
Aparecido Donizete Rossi; Luiz Fernando Ferreira Sá (Orgs.)
Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.
110p.

ISBN 978-85-8199-027-9

1. Insólito. 2. Gêneros Literários. 3. Narrativa Ficcional. 4. Literaturas. I. Rossi, Aparecido Donizete; Sá, Luiz Fernando Ferreira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV. Título

Sumário

APRESENTAÇÃO Organizadores	07
FIGURAÇÕES DO GÓTICO EM <i>O FANTASMA DA ÓPERA</i> : INTERSEÇÕES ENTRE A LITERATURA E O CINEMA Diogo dos Santos Souza Luiza Rosiete Gondin Cavalcante	08
AS RESSONÂNCIAS GÓTICO-ROMÂNTICAS NA CONFIGURAÇÃO DA IMAGEM DO VAMPIRO E NO ENREDO DE <i>BRAM STOKER'S DRACULA</i> Alessandro Yuri Alegrette	28
O CORPO (ENSAIA) PARA A MORTE: DIÁLOGOS ENTRE A ESCRITA NEOGÓTICA E A DANÇA BUTÔ Thiago Oliveira Carvalho	39
UMA REVISITAÇÃO DO GÓTICO NA LITERATURA ITALIANA CONTEMPORÂNEA Claudia Fernanda de Campos Mauro	48
O SOBRENATURAL E O TERROR EM "THE WEREWOLF" E "THE COMPANY OF WOLVES", E ANGELA CARTER Aline Cristina Sola Orlandi	57
ASPECTOS DA LITERATURA GÓTICA EM VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Amanda da Silveira Assenza Fratucci	65
A SACRALIZAÇÃO DA CIÊNCIA EM <i>DEUSES AMERICANOS</i> , DE NEIL GAIMAN Hebe Tocci Marin	80
TESSITURA MACABRA: O HORROR COMO ARTICULADOR DA TEXTUALIDADE EM <i>THE PILLOWMAN</i> , DE MARTIN MCDONAGH Aparecido Donizete Rossi	89
ASPECTOS DO GÓTICO NA POESIA DE VINCENZO MONTI Sérgio Mauro	97
O DESTINO ERRANTE DE <i>PARAÍSO PERDIDO</i> , DE JOHN MILTON, NO CONTO "NUNCA APOSTE SUA CABEÇA COM O DIABO", DE EDGAR ALLAN POE. Miriam Andrade	104

APRESENTAÇÃO

Os textos que compõem este volume tiveram por motivação discutir tanto as manifestações do gênero gótico de época, quanto as suas sobrevidas em momentos históricos posteriores, incluindo a contemporaneidade. Espera-se que, no tocante ao aspecto contemporâneo relacionado ao gênero, seja suscitada a importância dos seus desdobramentos contemporâneos, seus desgastes e paródias, sua permanência em meio às “novas tecnologias” do fazer literário e sua presença sub-reptícia nos fazeres teóricos e críticos. Para a percepção dessas construções e desgastes relativos ao gótico, foram objeto de observação: as relações teóricas possíveis e pertinentes entre o gótico na literatura e o insólito; o gótico literário e suas manifestações nas telas (artes plásticas, cinema, vídeo e videogame) e nos textos teórico-críticos; o gótico em performance, ou seja, até que ponto o gótico se encontra renovado em textos dramáticos e em montagens teatrais; e o gótico na música, espaço artístico onde o gênero encontrou melodias e harmonias para as letras que cantam o lado sombrio, perigoso e incontrolável da existência.

Organizadores

FIGURAÇÕES DO GÓTICO EM *O FANTASMA DA ÓPERA*: INTERSEÇÕES ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Diogo dos Santos Souza^{1*}
Luiza Rosiete Gondin Cavalcante^{2**}

INTRODUÇÃO

As relações intersemióticas entre a literatura e o cinema são cada vez mais evidenciadas e estudadas em âmbito acadêmico sob variados enfoques teóricos, mostrando, principalmente, as diferentes formas que o texto literário pode assumir quando apropriado pelo discurso cinematográfico. Nessa perspectiva, a proposta inicial do presente trabalho se direciona em apresentar a presença de elementos góticos na construção da narrativa literária do livro *O fantasma da ópera*, do escritor francês Gaston Leroux, publicado em 1911. Para dialogar com essa leitura, entre as muitas adaptações fílmicas já produzidas, ou baseadas livremente no livro mencionado, escolhemos a versão homônima do diretor estadunidense Joel Schumacher, lançada em 2004.

Acerca do texto de Leroux é perceptível que há, em sua composição, a presença de elementos próprios a uma atmosfera gótica e romântica, apesar de o texto não pertencer, “historiograficamente”, ao romantismo. Desde esse período, entende-se que, no domínio da arte, não é mais possível apreender a total complexidade de um objeto ou de um contexto por meio da palavra, não sendo a linguagem, portanto, pura e linear, mas opaca e ambígua. A partir daí,

1 * Graduado em Letras-Português Licenciatura pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

2 **Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas.

passa-se a abordar nas obras, sob os lances romanescos, as marcas do seu fazer mimético. Apoiando-se nessa concepção, o momento da análise que voltará a atenção para o romance *O Fantasma da Ópera* procurará perceber de que modo algumas características do gótico e do romantismo são apresentadas no texto.

Ao longo do texto de Leroux, verifica-se que é possível encontrar elementos da literatura gótica, tais como: ambientação sombria, atmosfera com um tom de religiosidade voltada ao transcendente, personagens marcadas por conflitos psicológicos que as oprimem. Enfim, há em *O Fantasma da Ópera* dados que corroboram o caráter transgressor, ligado às origens do gótico, em relação a uma racionalidade rígida e inamovível, mas essa transgressão não está presente somente na retomada desses expedientes, mas sim na *forma* como eles estão organizados na trama.

Toda a dinâmica do romance gira em torno da busca de compreender *quem é Érik*, a personagem central, porém como o conhecimento direto é interdito pelo tempo, pela morte e pelo caráter sombrio que envolve a figura, sabe-se sobre ela através dos textos de terceiros que, longe de unificar e “responder” quem é o *Fantasma*, produzem-no com várias nuances. No momento em que a fala lhe é concedida, também por meio de narrativas de outrem, ele se mostra igualmente complexo, enquanto criador e mantenedor da máscara e das sombras que o envolvem, tornando-se assim a fusão dos “textos” que tentam designá-lo.

Assim, um foco narrativo que parece confuso mascara e metaforiza um processo de escrita marcado por vários eixos de construção e de leitura, e não somente um único viés interpretativo. Prova disso é que as características formadoras de Érik permanecem vivas no imaginário popular não só através do romance, mas também das abordagens teatrais e cinematográficas.

Como o objetivo deste estudo é discutir o tema do gótico em suas interseções com a literatura e o cinema, a versão de *O fantasma da ópera* dirigida por Schumacher, ao lado de sua primeira versão, realizada por Lon Chaney, foram as adaptações que, a nosso ver,

estavam mais próximas das composições da figura gótica ao se tratar da personagem Erik, como também na construção do espaço, cenografia, figurino e trilha sonora. Por uma razão de limitação de tempo de pesquisa, tivemos que optar por focar a discussão somente em um filme, o primeiro supracitado. Mas, esse fato não nos impede de sobrevoar nosso olhar, especificamente, para a narrativa fílmica que marcou a entrada do *fantasma* nas telas e no imaginário social, popular e cultural. A imagem do ser mascarado, misterioso e sedutor, que traz ecos da literatura romântica ao ambiente de horror e suspense, atravessou décadas e se transportou para os palcos de teatro, para o rock e para a televisão, transformando-se num emblema que mistura o sublime o grotesco, a escuridão e a paixão.

Vale notar que a ideia de gótico entrou na história da literatura no século XVIII e, no início do século XX, ganhou forma na história do cinema, devido ao fervor da produção da vanguarda expressionista alemã. Esse “encontro de tempos” na reflexão da acepção do termo gótico é um movimento que nos faz ver como a literatura influenciou o cinema e vice-versa, visto que a materialidade visual também nos fornece outros vieses para pensar na estética gótica na tessitura da narrativa literária. A partir disso, é notável que delinear um conceito para o gótico é uma atividade complexa, tendo em vista que este, quando observado simultaneamente pelo olhar da literatura e do cinema, traz em seu bojo o ressoar da história de duas artes e, conseqüentemente, de momentos históricos distintos da vivência desse conceito. É desse entrecruzamento que refletimos como a estética gótica e a atmosfera romântica do livro e do filme atravessam a construção dos elementos da narrativa.

AS FIGURAÇÕES DO GÓTICO NO TEXTO LITERÁRIO

A designação *gótico*, associada a quaisquer manifestações artísticas, é de tal natureza abrangente, que se torna perigoso, num escrito analítico de espaço limitado, tentar esgotar todas as suas possibilidades. Devido a esse limite temporal e metodológico, ao longo deste ensaio procurar-se-á caracterizar o termo, segundo

as necessidades analíticas presentes no texto *O Fantasma da ópera* (1911), do escritor francês Gaston Louis Alfred Leroux (1868-1927).

Minimamente é possível afirmar que a estética gótica no domínio das artes faz referência à arquitetura medieval europeia, entre os séculos XII e XIV. Esse estilo sinaliza uma ruptura com os padrões clássicos e aristocráticos de composição, dando lugar à expressão de uma arte burguesa, através da qual o homem, “livre” sujeito pensante e produtor de sentidos, criaria, a partir dos questionamentos acerca de sua própria condição e de seu anseio de atingir o Absoluto. Assim, para Hauser (*apud* MENON, 2007, p. 20):

A ascensão do estilo gótico marca a mudança mais fundamental em toda a história da arte moderna. Os ideais estilísticos que ainda são válidos hoje – fidelidade à natureza e profundidade de sentimento, sensualidade e sensibilidade – tiveram todos origem aí.

No que tange à arte literária, pode-se dizer, sumariamente, que o gótico é uma escrita expressional, geralmente em prosa, também burguesa, que surge no século XVIII, na Inglaterra, como uma possível vertente de manifestação do pré-romantismo e do romantismo (sem, contudo, esgotar-se nesses períodos), na medida em que assim como estes, o gótico se revela transgressor em relação a formas consagradas de elaboração textual:

O romantismo não se apreende numa definição ou numa fórmula. A sua natureza é intrinsecamente contraditória, aparece constituída por atitudes e movimentos antitéticos, dificilmente se cristaliza num princípio ou numa solução únicos e incontroversos. Os próprios românticos tiveram consciência de seu proteísmo radical, do seu anseio de ser e de não ser,

de sua necessidade de assumir, num dado momento, uma posição, e de, no momento seguinte, assumir a posição contrária. Para eles, a verdade é dialética, pois que, tal como a beleza, resulta da síntese de elementos heterogêneos e antinômicos, alimenta-se de polaridades e tensões contínuas (SILVA, 2002, p. 557).

Há, portanto, uma transgressão em relação aos rígidos padrões clássicos de harmonia e completude que tudo explicariam. No terreno do gótico, essa ruptura se faz por meio da utilização de recursos linguísticos e imagéticos que fazem referência ao medo, ao horror, à fragilidade humana quando exposta às forças que fugiriam ao controle da razão. O feio, o socialmente interdito, é posto ao lado do belo, num jogo não de antítese, mas de complementação, a fim de discutir as inquietações humanas e as possibilidades criativas e criadoras da palavra: “o real resulta da combinação natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação” (HUGO apud PRADO, 2005, p.171).

As leituras a respeito do tema autorizam a listar alguns elementos comuns às narrativas góticas, tais como: ambiente sombrio, que situa a narrativa na era medieval ou faz referência a ela; a natureza, erma, sedutora e misteriosa que, muitas vezes, parece “sentir” os conflitos das personagens; aura de religiosidade e presença da morte; elementos ou expedientes que retomam questões ligadas ao transcendente; caracteres sobrenaturais, representados por fantasmas e/ou figuras grotescas; heróis ou vilões atormentados por crises morais, pelo “duplo” e/ou pela loucura; ruptura em relação a comportamentos socialmente aceitos.

Tecidas essas breves considerações sobre o tema, lança-se o olhar sobre como alguns traços góticos (e românticos) se presentificam no romance *O Fantasma da Ópera* de modo a oferecer ao leitor reflexões sobre o *modus operandi* textual, não como um retorno irrefletido, mas sim enquanto sinalizador do caráter multifacetado da narrativa

literária. Em seguida, examinar-se-á como o texto mimético se atualiza em meio cinematográfico e quais as possíveis leituras dessa intercomunicação que mantém ambos os textos vivos no imaginário de leitores e espectadores.

O Fantasma da Ópera é situado no Palais Garnier ou a Ópera de Paris. Esse espaço é marcado, concomitantemente, pela modernidade e pelos elementos suntuosos no andar superior, onde ocorrem os espetáculos, e pela obscuridade das galerias subterrâneas. Nesse dualismo espacial parece haver uma espécie de releitura do clima medieval e sombrio próprios ao gótico. O “castelo” cede espaço ao subsolo da ópera, um não-lugar entre os palcos e as profundezas do edifício. Portanto, num “mundo” complexo, mesclar-se-iam Arte e artificialidade/mercadoria, como é próprio da condição de modernidade, sendo as últimas são criticadas pelo narrador:

O sr. Moncharmin não conhecia uma nota de música, mas tratava o ministro da Instrução Pública das Belas-Artes por “você”, exercera um pouco de jornalismo sobre teatro de bulevar e desfrutava de uma enorme fortuna. [...] soubera escolher a pessoa que seria o diretor útil e foi diretamente procurar Firmin Richard. Este era um músico distinto e um homem galante... (LEROUX, 2012, p.47).

A própria personagem-título, carrega em si o signo do duplo, do não unificado, já que Érik, habilidoso artista, desenvolve uma personalidade ambígua, inscrita no seu próprio corpo – entre a doçura e a agressividade – devido a uma séria deformação facial, coberta por uma *máscara*. Note-se que um único homem dá a conhecer uma faceta, para cada pessoa que o lê; a máscara é o correlato da ausência de unidade, num corpo bem conceituado, belo e, ao mesmo tempo, de uma complexidade fascinante, pois *O Fantasma da Ópera*, *O Anjo da Música* e *a Morte Rubra* são um único homem, inapreensível em sua totalidade, revelado por várias vozes, dentre elas a de sua amada Christine:

Quis ver o *rosto da Voz* e, instintivamente, num gesto que não pude conter, pois eu estava fora de mim, meus dedos rápidos arrancaram a máscara (LEROUX, 2012, p.167).

[...] seu *Don Juan Triunfante* me pareceu de início apenas um longo, terrível e magnífico soluço em que o pobre Érik havia colocado toda a sua miséria maldita (LEROUX, 2012, p. 171, grifos do autor).

A existência da personagem se faz através de uma composição de sentidos aglutinados pela máscara. Este símbolo pode ser lido como metáfora ao jogo entre aparência e “essência”, entre profundidade e superfície, sendo o “real” não mais um estado puro de uma das vertentes, mas a construção, a combinação entre ambas. O virtuosismo, aliado à condição de marginalidade em relação aos padrões sociais de beleza e aceitação, faz com que a personagem, assumindo a forma sombria, manipule a todos segundo suas expectativas. Assim sendo, o sobrenatural é retomado na personagem também de maneira dúbia: ora ligado a uma conotação afetiva emocional, ora a uma manipulação consciente de recursos que visa atingir um determinado fim:

[...] Quando se viu nos subterrâneos de tão vasto teatro, sua natureza artística, fantasista e *mágica* falou mais alto. De qualquer forma, não continuava sendo tão feio? Desejou criar para si uma morada desconhecida do resto da terra e que o esconderia para sempre do olhar dos homens.

Pobre infeliz Érik! Devemos ter pena dele? Devemos amaldiçoá-lo? Ele só queria ser igual a todo mundo! Mas era feio demais! E precisou esconder seu gênio ou *fazer truques com ele*, quando, como um rosto comum, teria sido um dos mais nobres homens da raça humana (LEROUX, 2012, p.329, grifos do autor).

Haveria, nessas imagens significativas, que misturam o belo e o feio, a ruptura e a harmonia, uma metáfora à complexidade da própria escrita – mágica (gótica), fantasista (romântica), mas, sobretudo, artística (mimética e, por isso, universal e atemporal) – uma manipulação discursiva resultante da seleção crítica de várias fontes. Assim, seria o *fantasma* gótico a representação de um texto, cujo sentido não pode ser apreendido em sua totalidade: Érik provoca diversas chaves de leitura, mistura “gênio” (aptidão) à engenhosidade (trabalho racional); é complexo, portanto.

O desejo de completude por parte de Érik, a sua busca pelo “absoluto”, pelo amor e beleza, recai sobre Christine Daaé, cantora e bailarina, a quem ensina os segredos da música, passando-se pelo Anjo que o pai da moça prometera lhe enviar depois que estivesse morto. Os desdobramentos da relação entre essas duas figuras e o Visconde Raoul de Chagny dinamizam a narrativa, que é pontuada por *dualidades* que revelam a riqueza composicional do texto, marcado por inúmeras possibilidades de leitura, questionando padrões únicos de compreensão, estando, pois, de acordo com as especificidades do romantismo e do gótico.

Sobre Christine, o narrador declara querer “desvendar o misterioso destino” (LEROUX, 2012, p 26). Tal desvendamento não revela, entretanto, uma personagem linear, puramente romântica e idílica, mas dividida, por uma crise existencial, entre o transcendente e o humano, o amor espiritual e carnal, o idílio e o “real”. Vê-se, pois, que ela e as outras personagens, inseridas nesse romance por vias do sombrio, “antes que meros fantoches, seriam autênticos casos psicológicos” (MOISÉS, 2005, p. 212). A moça é descrita como “pura e doce menina” (LEROUX, 2012, p.65), criada numa atmosfera de misticismo e religiosidade, cheia de histórias idílicas e fantasiosas, narradas pelo pai (perceba-se aí a presença de elementos góticos e românticos). Tem-se, pois, uma atmosfera tipicamente harmônica, plana, sem conflitos, completa, um idílio (quase clássico ou pré-romântico) em que haveria “uma suave brisa de idealismo e nostalgia” (MOISÉS, 2005, p. 232).

Com a emergência da morte do pai, Christine perde seu duplo perfeito, seu “texto” se empobrece: “[...] com o golpe ela pareceu ter perdido junto com ele a voz, a alma e o gênio. Disso tudo restou o suficiente para entrar no Conservatório, e com muito aperto” (LEROUX, 2012, p. 71). No momento em que Érik procura recompor as marcas do seu “idílio”, ela se deixa ressignificar. Entretanto, como esse processo é marcado por um retorno imperfeito, criado – Érik assume o papel de Anjo da Música, mentor, mas é simplesmente um homem –, a linearidade primitiva não retorna, mas cria uma Christine mais complexa, dúbia:

– Tem medo... mas você me ama? Se Érik fosse belo, você me amaria Christine?

– Infeliz! Por que tentar o destino? Por que me perguntar coisas que escondo no fundo da minha consciência como se esconde o pecado? (LEROUX, 2012, p. 173).

Érik seria para Christine, assim como ela para ele, a busca de ideais absolutos de Beleza, Arte e Amor, mas a fealdade e a monstruosidade, representantes de uma transgressão aos padrões (“clássicos”) socialmente admitidos se interpõem entre eles, de modo a trazer a tensão do conflito entre as personagens e transportar a completude almejada para o plano do desejo, do inalcançável.

O visconde Raoul de Chagny, embora possua a beleza “clássica” e permitida aos padrões – olhos azuis, pele branca, formas irrepreensíveis –, não consegue satisfazê-la plenamente, de sorte que os dois homens se tornam partes complementares do “texto” em que Christine se transforma: “A primeira coisa em que pensei, Raoul, quando irrompeu a catástrofe, foi ao mesmo tempo em você e na Voz, pois vocês eram, naquela época, as duas metades do meu coração (LEROUX, 2012, p. 153).

Há, aí, portanto, uma simbolização de uma escrita que não se estrutura num único eixo, mas em vários, pois se revela “processo

e produção, [...] fabricação de objetos, lugar onde as coisas mortas ou perdidas são recuperadas de forma imaginária, onde a falta é transformada em gozo..." (BRANDÃO, 1996, p. 24).

A esse respeito, perceba-se que no momento em que Érik afirma "sou amado pelo que sou" (LEROUX, 2012, p. 262) ou, no original francês, "Je suis aimé pour moi-même" (LEROUX, 2011, p. 270), "sou amado por mim mesmo", tendo, pois, encontrado o seu duplo, seu ponto de completude, morre, ou melhor, deixa-se morrer, para se tornar narrativa construída pela voz de terceiros. Isto é: um texto só existe e comunica na pluralidade da escrita e da leitura.

Além das três personagens principais da obra, outro sinal da multiplicidade de leituras, revelada na escrita do texto, aparece no foco narrativo. O narrador decide investigar a natureza e personalidade do Fantasma. Entretanto, como Érik, Christine e Raoul estão mortos, as suas recomposições são feitas sob uma perspectiva textual, a partir da "colagem" de cartas, depoimentos e discursos de autoridades, que são questionados ou não, todos marcados pelo sombrio, obscuro e, sobretudo, pelo inconclusivo:

Porém quando o Persa me contou com uma doçura de criança tudo o que sabia sobre o fantasma e quando me entregou [...] a estranha correspondência de Christine Daaé [...], não pude duvidar mais! Não! Não! O fantasma não era um mito (LEROUX, 2012, p. 11).

O que pareceria uma mera confusão narrativa revela a polifonia textual: quem é Érik? Quem é o texto? Não são vias únicas, mas múltiplas possibilidades de visão e compreensão que se unem num todo significativo preñado de sentidos por desvendar, uma vez que [...] "o gótico busca envolver o leitor, mantendo-o em suspense, alarmá-lo, chocá-lo, incitá-lo, provocando-lhe em suma, uma resposta emocional (MOISÉS, 2005, p.213).

O ato de leitura do romance poderia tentar responder as questões acima, pois é um “movimento” que se renova, ano após ano, através da expansão da temática dessa narrativa de amor e terror, em outras manifestações artísticas. Após a observação, ainda que breve, dos “encantos” literários do *Fantasma*, um olhar será lançado sobre a sua figuração gótica nas telas do cinema. Espera-se que, mesmo sem apreendê-lo por completo, o leitor possa se render aos seus outros ardis: sonoros e visuais, dinâmicos e, igualmente, poéticos.

AS FIGURAÇÕES DO GÓTICO NA TELA

Conforme Gavin Baddeley (2005) aponta, conceituar o que é o gótico é mexer num vespeiro, tendo em vista que o termo é atravessado por diversos movimentos de contracultura: o grotesco, o romantismo, o decadentismo e o próprio movimento gótico repaginado na vida moderna, na cultura e em suas apropriações pelo cinema e pela música, em especial. Ainda de acordo com o autor, é possível afirmar que o gótico é

uma barbárie sofisticada. É paixão pela vida coberta pelo simbolismo da morte. É um amor cínico pelo sentimento. É uma combinação de extremos como sexo e morte. É utilizar a escuridão para iluminar. É acreditar que a obrigação é vã e vaidade é um dever. É a compulsão por fazer a coisa errada por todos os motivos certos (...). É a negação da realidade e a transferência da fé para o imaginário. É o profano, o sinistro, o estranho (BADDELEY, 2005, p. 19).

Essa abordagem relativa ao gótico é uma leitura que pode ser utilizada tanto na análise da narrativa literária em questão quanto na de sua adaptação fílmica. É válido ressaltar que as características, citadas pelo autor acima, transitam e se identificam com os parâmetros iniciais que orientaram a transposição da atmosfera de

morte e horror para o cinema na década de 1920 na Alemanha.

De acordo com o historiador de cinema Georges Sadoul (1983, p. 174), o movimento expressionista alemão trouxe para as telas, através do filme que marcou esta vanguarda, *O gabinete do doutor Caligari* (1920), o olhar de um personagem protagonista que estava desarticulado com a visão de mundo das pessoas que o rodeavam. Esse destoar, por outro lado, harmonizava-se com as iluminações e a arquitetura a qual a personagem estava submetida. Por esse viés, é possível relacionarmos a vanguarda do expressionismo à estética gótica ao observar alguns aspectos que lhe são comuns: o núcleo dramático da narrativa, a presença do estilo medieval na construção cenográfica e a exteriorização da atmosfera interior das personagens numa zona limítrofe que deixa o espectador entre o sonho e o pesadelo. Isto posto, a análise do filme será desenvolvida na ordem crescente de suas cenas.

Uma vela se apaga e, ao fundo do evanescer dessa chama, surge, em forma de pintura de traços românticos, a Paris de 1919. É assim que começa *in ultima res* o filme *O fantasma da ópera*, em que Madame Giry e Raoul, Visconde de Chagny, revisitam a Ópera Garnier depois dos acontecimentos de 1870. Eles retornam ao teatro para um leilão de peças antigas que restaram após o incêndio que culminou no desaparecimento do fantasma da ópera. O candelabro, objeto iniciador do incêndio, pertence ao lote 666, número cabalístico que já infere uma visão ininteligível e macabra acerca do fantasma, tendo em vista que foi ele quem o derrubou.

Quando o candelabro é erguido, a música tema do filme, *The phantom of the opera*, toca e instaura o regresso do espírito de mistério que estava em torno da existência do fantasma. Esse ar de mistério, bem característico do gótico, se constitui de duas formas: primeiro pela caixa de música, de propriedade do fantasma, e, segundo, pelo brilho das luzes do candelabro. Ambos, levando em consideração o olhar pesaroso de Madame Giry e Raoul, aparentam restituir o sentimento da presença do fantasma, desaparecido após o desastre. A imagem em preto e branco, de tons “borrados”, já traz no prólogo do

filme um tipo de inversão na utilização das cores para representar o tempo. Aqui, o presente está marcado pela falta de cores, diferente do passado, que é rememorado através de *um flashback* e apresentado ao espectador nas cores vibrantes de um ensaio no teatro.

Logo, esse fato nos permite apontar que a escuridão dos momentos trágicos vividos por Érik, o fantasma, e Christine Daaé, sua amada e idolatrada cantora, ainda está presente nas vidas daqueles que foram testemunhas do relacionamento dos dois. Essa ligação entre presente e passado também pode ser relacionada à estética romântica. O amor e a tragédia integram-se e juntos parecem se eternizar não só como lembrança interior distante, mas também a vibração física de uma história que tomou forma através da música. O fato de a narrativa fílmica ser roteirizada ao estilo de um musical reforça esta afirmativa. É esse o efeito que a inclusão da música tema do filme nos causa quando passamos do teatro velho e abandonado em 1919 para o teatro em funcionamento em 1870: o som do canto de amor entre o fantasma e a bailarina sempre irá existir musicalmente, sendo capaz de se transformar na ponte que leva o passado ao presente.

A primeira vez que Érik aparece em cena (19min58seg) (no subsolo do teatro, local onde mora) o vemos rodeado de teias de aranha, em um enquadramento *plongée*, ou seja, a câmera se posiciona de cima pra baixo ao filmar, nesse caso, a personagem. Tal recurso é usado para manter em anonimato o rosto mascarado de Erik, já que vemos sua cabeça de cima para baixo, reforçando o clima de dúvida se essa personagem é realmente um ser humano ou um vulto que assombra o teatro. Em seguida, Christine Daaé lembra que seu pai, antes de morrer, disse que ela seria protegida por um anjo da música (24min), deixando em dúvida se esse anjo seria o espírito de seu pai ou o fantasma da ópera. Mas, na cena seguinte, as mãos de Christine esfriam mediante a sensação da presença do anjo da música. É nessa sequência que Erik a convida para ver “o motivo de ele se esconder nas sombras”.

Novamente, o fantasma aparece como um ser pertencente do imaginário, ao se figurar dentro do espelho e, praticamente, hipnotizar

Christine para que venha ao seu encontro. Essa passagem de cena, do quarto de Christine para os corredores que levam ao fantasma, é realizada através do *raccord*, uma técnica de continuidade fílmica em que, para Grilo (2010, p. 16), a montagem é feita pela ligação das últimas imagens de um plano com as primeiras imagens do plano sucessor. Essa estratégia faz com que a realidade da personagem atravesse, pelo espelho, a realidade até então imaginada da vivência do fantasma. A trilha sonora instrumental de tom romântico cede lugar aos efeitos sonoros de suspense e terror que introduzem a cena de Christine sendo levada ao subsolo do fantasma.

Enquanto Christine desce as escadas cantando que o fantasma está dentro de sua mente, Érik a convida para que cantem em dueto, já que o poder que possui sobre ela vem da música. Nesse dueto, o espírito do fantasma se mistura à voz da bailarina, selando o laço que sempre os unirá. Os castiçais das paredes são segurados por mãos que fazem uma espécie de reverência ao casal, como se estivessem sendo cortejados pela arquitetura medieval do ambiente. No livro de Leroux, a “câmara dos suplícios”, a casa do fantasma, é descrita como um local feito para “o desígnio de fazer extraviar-se a mente do mortal que fosse bastante temerário para se perder nesses domínios do pesadelo vivo” (LEROUX, 2011, p. 298).

Portanto, a descrição desse espaço define também a personalidade do fantasma da ópera, visto que sua presença exerce um desconforto oriundo do medo. O calabouço, para Érik, era o local em que a arte era homenageada, fato que desperta ainda mais o fascínio de Christine por ele. No entanto, a curiosidade de saber o que está atrás da máscara aumenta, fazendo com que Christine tire a máscara do fantasma, despertando sua ira e fazendo-o se autodenominar como um “gárgula que vive no inferno” (46min14seg). Ele a amaldiçoa, dizendo que “agora nunca mais poderá ser livre”.

A exposição de sua face deformada termina por apresentar outra imagem do seu interior, caracterizado pela figura do gárgula, criatura feita de pedra proveniente do estilo gótico medieval. A partir do momento em que Christine o vê sem a máscara, Érik sente

que ele a olha de modo diferente, amedrontado. De acordo com Mascarello (2006, p. 74), ao historicizar o movimento expressionista no cinema alemão, as figuras fisicamente deformadas trazem um desdobramento do demoníaco, não sendo reconhecido socialmente e em lugares marginais, como é caso de nossa personagem protagonista. No entanto, o fantasma da ópera fica numa fronteira em que ele é, ao mesmo tempo, anjo e demônio, capaz de despertar tanto amor quanto medo.

Por outro lado, na primeira versão do filme, dirigida por Rupert Julian, em 1925, o lado demoníaco de Érik está sobreposto à aura idílica do personagem trazida na releitura de 2004. A maquiagem pesada de Lon Chaney e o figurino destacam apenas os aspectos de ordem monstruosa. Tal fato dialoga com a perspectiva de Linda Hutcheon acerca dos variados caminhos que um texto adaptado pode seguir. A adaptação narrativa, em termos de permanência da história, é um procedimento de mutação, transformando-se ao longo dos anos que é adaptada. E, na ida do texto fonte por mídias diferentes, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas (HUTCHEON, 2011, p. 58). O caso de *O fantasma da ópera* é bem peculiar quando tratamos dessa questão, considerando que a obra foi levada para o teatro, ópera, rock, cinema. Nestas muitas viagens, e nos quase 80 anos que separam a versão primeva da versão a que estudamos aqui, o fantasma, sua morada e seu amor por Christine Daaé também adquiriram diversas representações, em que ora o clima soturno é dominante e outrora ele é integrado às características do romantismo que se entrecruzam com o gótico.

Pouco depois da metade do filme, a narrativa leva o espectador a um novo *flashback*, em que Madame Giry relembra a noite em que conheceu Érik. Devido à sua deformidade facial, Érik era mantido numa gaiola, sendo chamado de “o filho do diabo” e considerado um animal em exibição. Depois de tantos maus tratos, ele mata o homem que o violenta e foge para o teatro com a ajuda de Madame Giry, então uma adolescente. Essa cena vem, em parte, para justificar a personalidade e o comportamento do fantasma, consequência de uma sociedade

excludente que rejeita todo aquele que não está enquadrado nos seus padrões de beleza. É dessa marca da monstruosidade física do fantasma da ópera que se configura seu estilo gótico, que não revela seu rosto e também procura esconder o resto de seu corpo, através de sua longa capa e de um vestuário predominantemente negro.

Numa outra leitura, essa marca visual da indumentária e de seu corpo está acompanhada pelo seu lado angelical, mostrando a sua inconstância. Luís Nogueira (2002, p. 40) afirma que a duplicidade antagônica entre o belo e a desfiguração, que pende ao hediondo, remete-nos a pensar numa dicotomia ancestral em que se configuram os tópicos do bem contra o mal. Entretanto, a composição da personagem Érik não coloca, a nosso ver, bondade e maldade como aspectos que são rivais ao personagem: o que seduz Christine é aquilo que também a afasta dele.

Sob a perspectiva de Raoul, “é evidente que a genialidade de Érik transformou-se em loucura” (1h30min22seg), pois o sentimento que este mantém por Christine é de caráter obsessivo. Para o fantasma, só há espaço para ele no coração de Daaé, não aceitando o relacionamento dela com o Conde de Chagny. A representação do amor entre Christine e Érik, no filme, aproxima-se muito da estética romântica, posto que a relação dos dois se situa em plano platônico. No livro de Leroux, essa constatação pode ser vista através do ponto de vista que Érik trata Christine, como se fosse sua musa inspiradora, inalcançável aos desejos de alguém que vive na escuridão. Já no filme, há uma dimensão sensual evidente que se inscreve nesse amor que não foi concretizado sexualmente. Desde os *teasers* de lançamento do filme e, inclusive, na capa oficial do DVD, Christine está repousando nos braços do fantasma da ópera, que a olha não só como sua amada, mas também como um anjo desejado.

Como já pontuado, outro espaço de vivência do amor do casal é a música. Christine vai ao cemitério acreditando ter sido chamada por seu pai quando, na verdade, está sendo chamada por Érik. Mais uma vez, eles cantam em dueto, sem que um veja o outro. Ao vagar pela neve, Christine senta no chão, segurando uma rosa

vermelha, e pergunta à voz que se dirige a ela: “anjo, pai, amigo ou fantasma?” (1h38min33seg), mostrando como seu sentimento em relação a Érik ainda aparenta ser confuso. Sentada de frente para o mausoléu de sua família, Christine é retratada pelo olhar da câmera num posicionamento em que o espectador tem a impressão de que o espaço nublado do cemitério, de cores predominantemente frias, está observando-a. Ela está curvada no final da escada, cantando não somente para Érik. O tom azulado da fotografia desta cena, a neve que cai sobre os túmulos e os anjos que rodeiam o mausoléu são elementos que trazem ecos do ambiente gótico e são louvados pela cantora por trazerem a lembrança do pai, ainda que não seja ele. Raoul chega no momento em que Christine está para entrar no mausoléu, interrompendo o dueto e, conseqüentemente, provocando a fúria de Érik, que diz “agora, a guerra será contra vocês dois” (1h41min50seg). A partir de então, o foco narrativo dirige-se à vingança.

A cena final do filme é orquestrada para que o fantasma seja atraído pelo desempenho teatral de Christine no palco e, assim, finalmente capturado. No entanto, a bailarina se envolve mais uma vez com a voz do fantasma e retira a máscara dele na frente de toda a plateia, incitando o pânico naqueles que veem o lado da face coberta de cicatrizes. Ao descer as escadas do subsolo (1h57min40seg), Érik explica que mora num lugar sombrio e escuro “por causa de seu rosto horrendo, e não por nenhum pecado mortal”. Sob esse viés, ao discutir as relações entre cinema e a representação da violência, Luís Nogueira (2002) diz que

É nessa ideia de conflito irredutível entre humano e monstro [...], que o cinema, na maior parte dos casos, tem edificado suas narrativas – como se o terror das deformações, do monstro e do nojo, fosse, antes de tudo, o sintoma de uma violência ameaçadora que nenhum acordo pode suprir, e a simples hostilidade visual que a monstruosidade suscita se impusesse, antes

de qualquer inquérito moral, já como sinal de presença de um adversário (NOGUEIRA, 2002, p. 24).

Em outras palavras, a deformação do rosto do fantasma da ópera é representada no filme como um motivo da sociedade se voltar contra ele, colocando-o como antagonista dos incidentes do teatro sem considerar seu passado, desde a infância, de desprezo, em que era exposto em feiras como se fosse um animal selvagem. A recepção dessa forma monstruosa por Madame Giry e de Christine perpassa dois polos: a hostilidade visual é esquecida quando o fantasma mostra o lado tenro de sua personalidade através da música e, quase simultaneamente, mostra-se violento, exteriorizando a duplicidade de sua personalidade, já evidenciada pela divisão de seu rosto feita pela máscara. A figuração do gótico se constrói através desse descortinar da composição da personagem Érik, apresentando que não há conflito (nem harmonia) entre esses dois modos de comportamento. O que há é uma espécie de combinação entre o amor e a loucura, o belo e o feio no contexto daquilo que pode ser sentido como sonho ou pesadelo.

Nos minutos finais do filme, Christine e Raoul conseguem deixar o subsolo do fantasma. Tal como em toda a narrativa, a performance da atriz Emily Roussum traduz pelo seu olhar os dizeres da personagem na narrativa literária quando afirma que Raoul e Érik eram “as duas metades iguais do meu coração” (LEROUX, p. 148). Ela expressa estar entre o afago do Conde e a hipnose sedutora da voz do fantasma, valorizando, assim, um traço do gótico: o apreço pelo imaginário, já que em muitos momentos a voz do fantasma é identificada como sussurro nascente das sombras. Este, por sua vez, desaparece, mantendo uma atmosfera de especulações sobre sua existência que, no livro de Leroux, é constantemente admitida como verídica. Ao voltarmos para o tempo do presente a qual a narrativa teve início, Raoul deixa, no túmulo de Christine, a caixa de música do fantasma da ópera. Na sepultura repousa uma rosa vermelha, objeto que evoca não só a memória da existência do fantasma da ópera no passado, como também sua vida no presente. Com isso, o filme termina num entre-

lugar, em que o símbolo da morte é trazido pelo túmulo de Christine, associando a rosa como o signo vermelho que pode representar o sangue do fantasma, em formato de flor, indicando a perpetuação do laço entre a bailarina e Érik, ainda que ela esteja morta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho produtivo de linguagem de um texto literário faz com que ele adquira tal complexidade estética e estrutural que transpõe as barreiras espaço-temporais, tornando-se alvo de contínuas ressignificações. Tão grande é o fascínio que certos personagens exercem no imaginário dos leitores que as figuras de papel por vezes transpõem a literatura chegando aos cinemas em adaptações que, embora façam novos arranjos e concessões em relação ao original, em benefício do meio de propagação distinto do escrito, não fazem com que ambas as obras percam seu caráter fascinante, cada um expresso a sua maneira. Movido pelo desejo de observar mais detidamente o “engenho” e a “arte” presentes na relação entre literatura e cinema, este trabalho se propôs a examinar as figurações do gótico em *O Fantasma da Ópera*, romance de Gaston Leroux (1911) e filme de Joel Schumacher (2004).

No primeiro momento da análise, as teorizações acerca do tema, ligado à estética romântica, foram empregadas para perceber como o gótico se apresenta na narrativa e suas personagens principais de modo a revelar traços da multiplicidade da composição do texto literário. No segundo momento, dedicado ao filme, o exame de algumas técnicas, próprias ao discurso cinematográfico, se prestou a verificar como, no contexto do filme, elas são responsáveis por construir e manter traços da atmosfera gótica que celebrizou o romance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADDELEY, Gavin. *Goth Chic: um guia para a cultura dark*. Trad. Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- BRANDÃO, Ruth Silviano Brandão. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Edufsc, 2011.

LEROUX, Gaston. *Le Fantôme de l'Opéra*. Paris: Librairie Générale Française, 2011.

_____. *O Fantasma da Ópera*. Trad. Gustavo de Azambuja Feix. Porto Alegre: L&PM, 2012.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

MENON, Maurício César. *Figurações do gótico e seus desmembramentos na literatura brasileira: de 1843 a 1932*. Tese de Doutorado em Letras. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000123280>. Acesso em 29 de março de 2014.

NOGUEIRA, Luís. *Violência e Cinema: monstros, soberanos, ícones e medos*. Covilhã: Série Estudos em Comunicação, 2002.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2005.

O FANTASMA DA ÓPERA. Direção de Joel Schumacher. Produção de Andrew Lloyd Webber. Reino Unido/Estados Unidos/Irlanda do Norte: Odyssey Entertainment / Warner Bros. Pictures / Really Useful Films / Scion Films, 2004. DVD. 143 minutos.

PRADO, Décio de Almeida. O Teatro Romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SADOUS, Georges. *História do cinema mundial: das origens aos nossos dias*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.

AS RESSONÂNCIAS GÓTICO-ROMÂNTICAS NA CONFIGURAÇÃO DA IMAGEM DO VAMPIRO E NO ENREDO DE *BRAM STOKER'S DRACULA*

Alessandro Yuri Alegrette¹

Na época de seu lançamento em 1992, *Bram Stoker's Dracula* (Drácula de Bram Stoker) provocou reações contraditórias nos espectadores e, principalmente, em grande parte dos críticos de cinema. Dentre seus “defeitos”, foram enfatizados a humanização de Drácula e seu envolvimento amoroso com Mina que, de acordo com Roger Ebert, o tornou um vampiro menos sedutor em comparação com outros vampiros que apareceram em filmes baseados livremente no romance, que fornece o título a eles. Por outro lado, Rodrigo Carreiro, em seu comentário sobre *Bram Stoker's Dracula*, elogiou a ousadia do diretor Francis Ford Coppola em criar um filme que se diferencia de outros dentro do gênero horror, pois despreza suas convenções e clichês concentrando grande parte de sua narrativa em uma história de amor trágica, capaz de emocionar o espectador, além de prestar um tributo ao surgimento da arte cinematográfica no final do século XIX.

No documentário *O Sangue é a vida – Making Of de Drácula*, Coppola comenta que começou a elaborar o filme a partir da concepção de seu exuberante visual, inspirado em desenhos, gravuras, ilustrações e pinturas, que têm suas origens em importantes movimentos artísticos do século XIX, tais como o Simbolismo e, principalmente, o Romantismo, com o propósito de criar em seu enredo deste uma atmosfera onírica.

Coppola enfatiza que descobriu o livro de Bram Stoker na adolescência e durante sua leitura ficou fascinado com seus personagens. Contudo, Coppola afirma que nos filmes baseados em

1 Mestre e doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. – alessandroyuri@bol.com.br ou alealegrette@gmail.com

Drácula foram feitas muitas alterações que modificaram sua trama. Dentre elas, o diretor destaca a abrupta mudança da protagonista feminina, que deixou de ser Mina e tornou-se Lucy (ou esta assumiu a personalidade da outra), e também a ausência de cenas marcantes de horror e terror descritas em *Drácula*. Assim, é a partir do desejo de produzir um filme que fosse o mais fiel possível ao romance de Stoker que Coppola deu início ao seu processo de elaboração.

Embora o filme tenha sido intitulado *Bram Stoker's Dracula*, visando demonstrar a plena fidelidade à obra original, é possível comprovar que alguns de seus trechos promovem o afastamento dela e mesmo demonstram significativas mudanças em seu enredo, destacando-se, dentre elas, as inserções de um prólogo e de um final diferente.

Bram Stoker's Dracula se inicia com a impactante cena em que a cruz é partida ao meio, simbolizando a ruptura do elo entre o homem e Deus, um tema que remete ao movimento romântico e permeia o enredo do filme. Logo depois, por meio da utilização de narração em *off*, Drácula, o personagem central, é apresentado ao público. No entanto, no filme de Coppola sua aparência não corresponde a de outros “Dráculas cinematográficos”, uma vez que ele não aparece associado a elementos que o identificam como um vampiro, tais como a roupa preta, a esvoaçante capa em forma de morcego e a pele muito pálida.

Bram Stoker's Dracula propõe uma nova configuração para seu protagonista diferente de outros Dráculas que aparecem em outras produções cinematográficas. No filme de Coppola, ele é um guerreiro *voivode*, que evoca o verdadeiro “Drácula” (nome que na língua romena significa “filho do dragão”): Vlad Țepeș, que praticava terríveis atos de violência, tais como a empalação de corpos, visando provocar temor entre os mulçumanos que ameaçavam invadir e dominar a região da Transilvânia durante o século XV.

Esta imagem de Drácula difere de outra que tem seu surgimento na mais conhecida versão cinematográfica da obra de Stoker lançada nos cinemas em 1931, em que foram estabelecidas as bases para as criações do horror gótico *hollywoodiano* e do vampiro cinematográfico, que ficaria totalmente associado à figura assustadora e ao mesmo tempo sedutora de Bela Lugosi.

Neste filme, dirigido por Tod Browning, o ator húngaro, por meio de gestos exagerados, olhar penetrante e, principalmente, um forte sotaque do Leste Europeu, incorporou a mítica criação de Stoker de forma tão marcante que, posteriormente, tornou-se um ícone da cultura pop e foi homenageado nos anos oitenta em canção da banda gótica inglesa *Bauhaus* intitulada “Bela Lugosi is Dead”. Além disso, é também a partir desta produção de baixo orçamento protagonizada por Lugosi e baseada em uma adaptação teatral do romance de Stoker, que é reforçada a associação entre vampirismo e o erotismo, amplamente explorada em outros filmes de “temática vampírica”.

Marta Argel e Humberto Moura Neto enfatizam que a nova imagem de Drácula no filme de Coppola foi criada a partir de uma teoria do historiador romeno Radu Florescu, na qual é defendida a ideia de que o vampiro da ficção gótica de Bram Stoker teria sido inspirado em uma pessoa real, Vlad Tepes, um príncipe da Valáquia, com fama de sanguinário e ao mesmo tempo visto pelos romenos como herói nacional.

No entanto, Argel e Moura Neto contestam essa hipótese fornecida por Florescu mediante o argumento de que Stoker em suas anotações demonstrou ter pouco conhecimento sobre a vida de Vlad Tepes e somente teria se apropriado do nome pelo qual ele era popularmente conhecido porque achou sua sonoridade interessante e, por isso, em vez de chamar o protagonista de seu romance de *Vampyr*, decidiu chama-lo “Drácula”, sendo o resto sobre a criação dessa obra pura especulação (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 305-307).

James Hart, o roteirista do filme de Coppola, em seus comentários no documentário “O Sangue é a vida – *Making Of* de Drácula” salienta que, na criação de seu protagonista, teve a intenção de reunir neste as características do vampiro descrito no livro de Bram Stoker e alguns aspectos sinistros da personalidade de Vlad Tepes. Ainda de acordo com Hart, Drácula além de ser uma criatura monstruosa, também se destaca por ser o que chama de “herói trágico”.

Assim, a metamorfose de Drácula em um vampiro que, até então, em nenhuma outra versão cinematográfica baseada no livro de

Stoker tinha sido explicada, ocorre quando ele, para demonstrar sua revolta diante da morte de sua amada esposa Elisabetta – que cometeu suicídio porque acreditou que seu marido tinha sido morto por seus inimigos –, renega o poder divino de Deus. Drácula faz isso por meio de ato de profanação, no qual bebe o sangue que jorra da cruz equiparando-se a Cristo, com o propósito de concretizar uma aliança demoníaca.

Nesta marcante cena, se destaca a exploração do tema do pacto faústico revisto em romances góticos dos séculos XVIII e XIX, tais como *Vathek* (1786), de William Beckford, *O monge* (1795), de Mathew Lewis, e *Melmoth: o errante* (1820), de Charles Maturin, e tem sua importância reconhecida em uma obra romântica que estabelece uma relação de proximidade com o filme de Coppola: *Fausto* (1808-1832), de Goethe. Além disso, em sua rebeldia que o conduz à “queda”, Drácula se identifica com Satã, o anjo caído, protagonista do poema épico *Paraíso perdido*, de John Milton, que, de acordo com Mário Praz, exerceu grande influência sobre autores românticos, principalmente, Byron e os romancistas de literatura gótica (PRAZ, 1996, p. 81).

Ainda de acordo com Praz, o Satã miltônico revisto pela perspectiva romântica se torna um símbolo da rebeldia às convenções e instituições sociais, destacando-se, dentre elas, a Igreja, cujo aspecto repressivo aparece no filme de Coppola, em outro momento quando o vampiro enfrenta o “grupo da luz” liderado pelo Dr. Abraham Van Helsing.

Também na sequência inicial de *Bram Stoker's Dracula*, que se passa no interior de uma capela, Drácula encontra o cadáver de sua esposa, Elisabetta. Nesta cena, a imagem dela como representação da mulher trágica e etérea evoca a pintura romântica *Ophelia* (1852), de John Milais, na qual é retratada a famosa personagem da tragédia *Hamlet: o príncipe da Dinamarca* (1599-1601), de William Shakespeare, que de forma semelhante a Elisabetta, nutre um amor extremo por seu amado a ponto de sacrificar sua própria vida.

Embora no enredo de *Bram Stoker's Dracula* sejam enfatizados vários elementos que remetem ao Romantismo em suas diferentes manifestações durante os séculos XVIII e XIX, é seu aspecto “gótico”

que chama mais a atenção do espectador. O estilo gótico se configura no filme de Coppola a partir de cenas noturnas, que se destacam pelo contraste entre luz e sombra, capaz de tornar seus cenários assustadores e remetem a *Nosferatu: uma sinfonia de horror* (1921), clássico do expressionismo alemão dirigido por Friedrich Murnau, também baseado livremente no romance de Stoker e que trouxe significativas contribuições para a criação do gênero do horror cinematográfico.

Também é importante ressaltar que esta produção cinematográfica dirigida por Coppola procurou retomar trechos significativos de *Drácula* e mesmo reproduziu algumas de suas passagens. O escritor Stephen King enfatiza que as cenas descritas no romance de Stoker, em seu aspecto estético, podem ser comparadas às ilustrações surrealistas do pintor Gustave Doré e nenhum filme baseado nele chegou a fazer-lhes justiça (KING, 2001, p.14). É justamente este importante elemento dessa obra, que até então não tinha sido plenamente explorado em suas versões anteriores para o cinema, televisão ou teatro, o que torna *Bram Stoker's Dracula* uma inesquecível experiência estética.

O filme de Coppola consegue transformar em imagens de “horrível beleza”, por isso capazes de provocar uma prazerosa sensação de medo no espectador, pela primeira vez e sem cortes às cenas mais marcantes de *Drácula*, tais como o momento da terrível aparição das três vampiras que disputam pelo direito de “beijar” Jonathan Harker; a explosiva entrada do lobo no quarto de Lucy, que posteriormente se transformar na *bloofer-lady* que, em sua fome insaciável, molesta crianças pequenas; ou quando o próprio conde aparece açoitando os cavalos pelo desfiladeiro de Borgo, dando a Harker as boas-vindas a seu castelo.

Após uma longa sequência que abrange a parte inicial do livro de Stoker, o filme de Coppola atinge um de seus momentos de clímax na cena em que Drácula, transformado em um ser animalesco que se assemelha a um lobisomem, ataca Lucy e suga seu sangue. Logo depois, ele aparece passeando nas ruas de Londres.

Neste trecho, a aparência de Drácula como dândi faz referência a

dois importantes personagens da literatura gótica do final do século XIX: Henry Jekyll/ Edward Hyde, da novela *O médico e o monstro* (1888), de Robert Louis Stevenson, e Dorian Gray, o protagonista do clássico romance *O Retrato de Dorian Gray* (1890-1891), de Oscar Wilde. Além disso, assim como as criações de Wilde e Stevenson, Drácula tem uma dupla identidade (homem/ criatura monstruosa) que demonstra o conflito entre o bem e o mal em sua complexa personalidade.

Em seguida, ele encontra com Mina que vem a ser o “duplo” de sua amada esposa, Elisabetta. Drácula exerce seu magnético poder de sedução sobre ela e a leva para o interior de um cinematógrafo, em que os primeiros filmes em curta metragem produzidos à época eram projetados. A escolha deste local não é aleatória e no filme tem um propósito específico. É por meio da exibição das imagens de tais produções que Coppola presta um tributo à arte cinematográfica – que tem seu surgimento no mesmo período em que o romance de Stoker foi publicado pela primeira vez -, visando demonstrar que esta resistiu ao tempo, devido à sua capacidade de criar ilusões capazes de provocar reações de fascínio, prazer, tensão e, principalmente, medo nos espectadores.

Também neste segmento de *Bram Stoker's Dracula* são revelados alguns recursos percursoros de equipamentos que seriam desenvolvidos durante o processo de evolução do cinema. Dentre eles, destaca-se, um dos mais antigos, a lanterna mágica usado por Coppola no trecho inicial do filme para criar a impactante sequência em que os mulçumanos são empalados por Drácula no campo de batalha, demonstrando de forma engenhosa seu aspecto metalinguístico.

Na sequência, Drácula, com o propósito de sugar o sangue de Mina para torná-la sua companheira, se transforma em um vampiro. É importante enfatizar que sua aparência monstruosa, na qual se destacam as presas pontiagudas e as pupilas vermelhas capazes de suscitar o horror, evoca a imagem do ator britânico Christopher Lee, considerado por muitos críticos especializados o melhor “Drácula cinematográfico” devido a sua capacidade de provocar sensações de repulsa e atração ao mesmo tempo. Assim, Lee, de forma semelhante

a Bela Lugosi, por meio de sua marcante atuação como conde vampiro em vários filmes de baixo orçamento da produtora inglesa Hammer, conhecida mundialmente nas décadas de cinquenta e sessenta como “a fábrica de monstros”, também forneceu uma significativa contribuição para perpetuar a imortal criação de Stoker no imaginário coletivo.

No entanto, no filme de Coppola, Drácula desiste de consumir seu desejo, pois acredita que se este for concretizado sua amada estará condenada a compartilhar eternamente de seu sofrimento. Dessa forma, ele se identifica com os chamados “heróis vilões byronianos”, que sofrem pela perda da pessoa amada e carregam um terrível segredo, tais como Manfred, o protagonista do poema em prosa romântico de mesmo título, escrito por George Byron.

Em outra cena marcante, em que se destaca a estética romântica, Drácula diz a Mina que “a fada verde que vive no absinto quer sua alma”. Uma referência ao absinto, bebida muito apreciada pelos artistas românticos no século XIX por ser capaz de produzir alucinações que podiam inspirá-los em suas criações. Novamente, é por meio de belas imagens, nas quais se destacam os *close ups* de bolhas de absinto que se fundem no olhar de Drácula, e da projeção de sombras dançando na parede que é criada, no filme de Coppola, uma atmosfera romântica de sonho e fantasia.

Outra referência ao Romantismo em *Bram Stoker's Dracula* aparece de forma marcante na cena em que Mina, sob o efeito alucinógeno do absinto, tem uma visão da terra natal de Drácula, em cuja descrição se destacam elementos do medieval maravilhoso, que evocam os reinos mágicos dos contos de fadas dos irmãos Grimm e de outros autores europeus também inseridos neste movimento artístico.

Neste delírio, a jovem também descreve os últimos momentos de vida de Elisabetta, reforçando assim a certeza de Drácula de que ela é a sua esposa reencarnada em outro corpo. Contudo, é importante esclarecer que o filme de Coppola não foi o único baseado em *Drácula*, no qual o tema da reencarnação é amplamente explorado. Na década de setenta foi produzida por uma emissora da televisão norte-americana outra versão do romance de Stoker, roteirizada pelo

escritor Richard Matheson, em que Jack Palance encarna o conde vampiro e persegue Lucy, o “duplo” de sua falecida mulher.

Na sequência, Mina fica emocionada com a história da princesa e suas lágrimas são transformadas por Drácula em diamantes. Esta imagem poética consiste em uma metáfora visual que remete a um tema romântico amplamente explorado no enredo de *Bram Stoker’s Dracula*: o forte amor que une o casal, capaz de desafiar as convenções sociais da Era Vitoriana e, principalmente, os limites entre a vida e a morte, que também se destaca em uma obra de forte apelo gótico-romântico: o romance *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emile Brontë.

Após, o encerramento deste trecho, o filme reproduz significativas passagens do livro de Bram Stoker. Dentre elas, é importante enfatizar o momento em que Mina encontra novamente Drácula, que aparece misteriosamente no quarto de John Seward, em que ela está abrigada. Na sequência, ele revela sua verdadeira identidade como a criatura monstruosa que matou sua melhor amiga, Lucy, mas, apesar da jovem demonstrar uma reação de revolta diante deste ato terrível, ela não consegue esconder que o ama. Logo depois, Drácula pede para Mina se unir a ele, mas, outra vez, recua e afirma que não quer causar mais sofrimento à sua amada. Seu apelo não produz nenhum efeito sobre Mina e ela decide se entregar plenamente, pedindo a ele que a liberte da “morte”, demonstrando seu desejo reprimido de libertar-se da rotina de sua vida cotidiana, na qual é obrigada a assumir o “papel” de esposa submissa. Em seguida, Mina sorve avidamente o sangue que escorre do peito de Drácula.

Este gesto ousado e mesmo transgressivo de Mina, de forte conotação sexual, reforça, no filme de Coppola, a associação entre a sexualidade latente e o vampirismo, que também se destaca no romance de Stoker. Drácula é capaz de provocar uma drástica mudança no comportamento feminino resultando na metamorfose de mocinhas recatadas em predadoras sexuais que, por ameaçarem promover a degeneração da sociedade inglesa, em sua maioria formada por homens “virtuosos”, estão condenadas ao extermínio.

Também é a partir do momento em que Mina tem sua natureza

transformada por Drácula que ela se torna uma extensão dele. Novamente, este trecho do filme encontra ressonância no romance de Emile Brontë, que enfatiza a existência de um forte elo entre seus personagens centrais, Catherine e Heathcliff, tornando-os um único ser.

Após uma série de situações que reproduzem eventos importantes do livro de Stoker, o filme tem seu desfecho, que difere da obra original, no interior da capela do castelo, encerrando um ciclo contínuo de morte e violência e enfatizando sua abordagem das relações entre o sagrado e o profano. É Mina quem assume a tarefa de exterminar Drácula, mas antes de matá-lo é necessário que ele encontre a paz. Novamente, nesta passagem, o filme estabelece novamente uma relação de proximidade com o *Fausto* de Goethe, uma vez que somente o amor de Mina é capaz de redimir Drácula de seus atos cruéis e restituir-lhe plenamente a humanidade e a alma. Esta redenção se configura com a transformação do rosto de seu amado: ele perde os traços monstruosos e assume uma aparência que evoca a figura de Cristo, como tal figura aparece nas obras de arte do Renascimento.

A imagem final de *Bram Stoker's Dracula* destacando o afresco da capela, no qual Elisabetta e Drácula aparecem flutuando em um céu dourado, representa a definitiva união do casal e também reforça a exploração de seu principal tema romântico: a existência plena do forte sentimento que os une somente no plano metafísico.

Além de enfatizar o relacionamento amoroso entre Mina e Drácula, o filme de Coppola também propõe um novo olhar sobre o gênero do horror: nas principais cenas de *Bram Stoker's Dracula* aparecem assustadoras imagens de corpos humanos em um contínuo processo de degeneração. Tais imagens remetem aos terríveis efeitos causados pela AIDS ou por outras doenças epidêmicas, tais como a sífilis, que dizimou parte da população da Europa, principalmente no final do século XIX, época em que o romance de Stoker foi publicado pela primeira vez na Inglaterra.

Além disso, esta produção cinematográfica forneceu ao vampiro uma dimensão humana, tornando-o capaz de suscitar no espectador

reações que oscilam entre o terror, o horror e a compaixão. Dessa forma, as aparições de Drácula são capazes de provocar efeitos que remetem à estética do sublime, amplamente explorada no enredo das narrativas gótico-românticas.

No filme de Coppola, Drácula é retratado como um vilão cruel, ao mesmo tempo impressionando por seu heroísmo romântico, no qual demonstra sua aversão aos valores morais e sociais da Era Vitoriana que impedem sua plena união com a mulher amada. Apesar de sua natureza contraditória e monstruosa, Drácula é sempre impulsionado por seu desejo de amar e de ser amado e, assim, demonstra sua humanidade.

“Os vampiros somos nós mesmos”, afirma Nina Auerbach em seu estudo *Our Vampires, Ourselves* sobre estas criaturas da noite em suas diversas representações nos vários campos das artes, que de maneira simbólica espelham nossas ansiedades, temores e desejos reprimidos (AUERBACH, 1995, p. 03).

Bram Stoker's Dracula se tornou um clássico do horror, uma vez que deu novo fôlego a este gênero investindo em seu aspecto metafórico, possibilitando assim novas formas de compreendê-lo. No filme, a imagem de Drácula, revista pelas perspectivas do diretor Francis Ford Coppola e pelo roteirista James Hart, assume uma nova significação capaz de tornar a imortal criação de Bram Stoker um poderoso símbolo que demonstra a rebeldia romântica diante da fragilidade da condição humana.

REFERÊNCIAS:

ARGEL, Martha; MOURA, Humberto (org.). Posfácio – Drácula: a cristalização do mito. In: _____. *O Vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.

AUERBACH. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: Chicago University Press, 1995.

CARREIRO, Rodrigo. Disponível em: <<http://www.cinereporter.com.br/críticas/dracula/>>. Acesso em 19/03/2014.

EBERT, Roger. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/bram-stokers-dracula-1992>>. Acesso em 19/03/2014.

KING, Stephen. Introdução. IN: *Frankenstein, Drácula, o médico e o monstro*. Trad. : Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte, o diabo e literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

STOKER, Bram. *Drácula*. New York: WW Norton, 1998.

O CORPO (ENSAIA) PARA A MORTE: DIÁLOGOS ENTRE A ESCRITA NEOGÓTICA E A DANÇA BUTÔ

Thiago Oliveira Carvalho^{1*}

Para além de uma associação mais imediata – pautada na temática da morte –, é possível pensar um campo de diálogo entre a dança de matriz japonesa, desenvolvida no final da década de 1950, butô e a escritura neogótica – de raiz romântica –, baseada, especialmente, na formulação de um entre-corpo. Partindo de possibilidades de um compartilhamento de traços entre a própria ideia de dança e a figuração do corpo doente neogótico, abre-se para uma imagem de um corpo-espaço *in progress* – as ruínas e intervalos do corpo –, para se forjar, em última instância, um corpo-linguagem, escritura-pensamento sobre o próprio corpo – o corpo para a morte como o corpo por excelência.

De alguma forma, o corpo diluído pela enfermidade romântica – a tuberculose – serve às demandas e às implicações da matéria dançante. Complementarmente, a dança, em certa medida, também se presta aos signos instituídos no corpo eleito pela estética neogótica dentro da escola romântica. Tal interseção pode ser depreendida – e formalizada – por dois excertos de ensaios distintos de uma mesma teórica. Segundo Susan Sontag:

Os românticos moralizaram a morte de uma forma nova por meio da tuberculose, que dissolvia o corpo espesso, eterizava a personalidade, expandia a consciência. Foi igualmente possível, mediante fantasias sobre a tuberculose, estetizar a morte. [A]

1 * Graduado em Letras Português-Inglês pela Faculdade CCAA e pós-graduado *lato sensu* em Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade Estácio de Sá.

tuberculose foi concebida (...) como uma morte decorativa, não raro lírica. (SONTAG, 2007, p. 23)

Diz-se muitas vezes que a dança é a criação de uma ilusão: por exemplo, a ilusão de um corpo sem peso. (Pode-se pensar nisso como o desdobramento mais remoto da fantasia de um corpo sem fadiga.) Mas seria mais exato chamá-la de encenação de uma transfiguração. A dança representa estar completamente no corpo e também transcender o corpo. (SONTAG, 2005, p. 251)

O projeto performático de um “corpo sem peso” emerge, em termos escriturais, nos apontamentos românticos ligados à “dissolução” e “expansão” do sujeito pela doença. Há, portanto, certo senso de movimento líquido, vazante – caro à dança – no próprio centro da concepção romântica do corpo doente que, uma vez estetizado à maneira de um bailarino, funda um espaço de “ilusão” e “fantasia” – “encenação” – dentro do qual doença e dança dialogam não apenas morfológicamente: o corpo doente dança. Porém, o corpo dançante também adoce. No limite, o “corpo sem peso” é a negação do próprio corpo – a morte do próprio corpo. Coerentemente, o léxico para tal corpo – ombreando-se, de certo modo, às escolhas vocabulares do primeiro trecho – é contornado por um teor abstratizante e espiritualista – “transfiguração”, “desdobramento mais remoto”, “fantasia”, “transcendência”. Entre a dança e a doença – *a priori* polarizadas – fixa-se o código de uma intimidade – por assim dizer, uma “lírica” do corpo para a morte.

Neste ponto, é preciso, para fins de uma visualização mais clara, esboçar o quadro motor específico proposto pelo *butô* – suas “posições arquetípicas”, ou seja, “o corpo atrelado à terra, os pés para dentro, os ombros caídos, olhos em êxtase, expressões grotescas de desespero”. Sintetizando: “[o] que se dá a ver em cena é o corpo torturado (...), marcado pela morte” (GREINER, 2000, p. 88). Se o código de uma

intimidade – entre dança e doença – já se desenha, em categorias puras, nas elucubrações de Sontag, torna-se patente como, em Greiner, o *butô* materializa a estruturação de tal código em seu formato mais refinado e acabado, inaugurando uma codificação de movimentos corpóreos fundamentados na própria imagética da tortura.

Ora, esta mesma imagética da tortura convida a um certo redimensionamento – até uma desmetaforização – da ideia de “transfiguração” lançada pela crítica norte-americana. Já não se trata, aqui, apenas de uma transfiguração aliada ao procedimento ilusionista – portanto metafórico – de sua “encenação” ou de suas “fantasias” de ordem conceitual e temática. No *butô*, há também, concretamente, a “encenação de uma transfiguração”, sobretudo metonímica, isto é, uma transfiguração realizável – materializável – no plano da dança: a transfiguração – deformação – do próprio corpo. É sedutor cotejar tal concepção metonímica da dinâmica do corpo no *butô* com seu ponto de contato mais urgente – contíguo – o espaço (o “corpo atrelado à terra”, carro-chefe da codificação elencada por Greiner, já anuncia a impossibilidade de se conceber um corpo estranho ao espaço). Dentro desta perspectiva, as considerações de Eliane Robert Moraes sobre o *locus* neogótico são particularmente proveitosas:

Um espaço que se abre para dentro de si mesmo; convite ao delírio, à alucinação, ao fantástico (não faltarão, nessas histórias, personagens sonâmbulos, loucos, assaltados por desmaios e doenças de etiologia obscura), que se faz anunciar também na imagem das ruínas: inacabamento permanente, lançando a imaginação à vertigem de sua liberdade, engendrando sua infinitude. (MORAES, 2006, p. 110)

A lógica da “ruína” se avizinha, dentro da execução de um corpo-espaço, àquela da tortura; equivalente, também, à doença. É fundamental assinalar que o fragmento acima foi extraído de um

ensaio sobre o Marquês de Sade – mais especificamente sobre as possíveis relações entre suas obras e a literatura *noir* em ebulição na virada do século XVIII para o XIX. Por estes dados, clareia-se a analogia implícita entre um programa do corpo torturado – o corpo transfigurado – e sua delimitação não só em, mas também como um espaço em ruínas. As menções às diversas ramificações da enfermidade – “sonambulismo”, “loucura”, “desmaios”, “alucinações” e, inclusive, “doenças de etiologia obscura”, extensão máxima do sentido do oculto intrínseco ao *topos* patológico: “A doença é a zona noturna da vida” (SONTAG, 2007, p. 11) – fecham um sistema bem articulado – contiguidade – entre as noções até aqui contempladas e formatadas para situar a interlocução entre as linguagens referidas num de seus aspectos mais flagrantes: o corpo em ensaio, o corpo para (reticências), o corpo (também) entre parênteses – o corpo-espaço em ruínas como processo.

Neste sentido, é interessante considerar a relação peculiar entre as noções espaciais de interno e externo encontradas no trecho de Eliane Robert Moraes: “Um espaço que se abre para dentro de si mesmo”, em consonância com a ideia de “convite” e a constatação de um “inacabamento permanente” típico das “ruínas”, opera, em larga medida, um mecanismo de suspensão. Christine Greiner recorre à mesma chave de leitura arquitetônica para o butô:

Como na arquitetura tradicional japonesa, não há paredes e portas fixas, apenas trilhos por onde passam divisórias móveis. Ou seja, o limite entre a origem interna e a origem externa do movimento é flexível e, por vezes, não identificável. O conflito é explorado e presentifica-se em cada movimento que nega a todo instante o corpo vivo, mas apenas é capaz de apresentar a morte dançando, a degeneração viva. (...) Longe do constrangimento da vida – que se deixa levar por uma lógica própria –, o espírito deve

dirigir o corpo como um manipulador de marionete. (GREINER, 2000, p. 91)

A configuração de um corpo-espaço em suspenso é perfeitamente delineada pela evocação da figura da “marionete”. Performativamente, o botão apresenta o movimento – no sentido de deslocamento (noção espacial) – ao qual o sujeito romântico é submetido: uma espécie de impulso tenso e contraditório (daí as rotineiras aproximações com o corpo possesso, fantasmático – o corpo dentro do corpo, o corpo *atravessado* por outro corpo, o corpo sem o controle do corpo). Samuel Coleridge condensa e remodela tal questão também a partir de um pressuposto espacial, emblemático para a corrente neogótica:

On entering a cathedral, I am filled with devotion and awe; I am lost to the actualities that surround me, and my whole being expands into the infinite; earth and air, nature and art, all swell up into eternity and the only sensible impression is that ‘I am nothing’ (COLERIDGE *apud* KILGOUR, 1995, p. 30)

O jogo revelado pelo poeta britânico parece refletir, em vários pontos, o exercício romântico da tuberculose em Sontag. Novamente, reconhece-se uma “dança” da consciência neogótica, em suas manipulações das e pelas polaridades (atualizadas no texto através dos pares “earth and air, nature and art”, por exemplo). Seja nos labirintos sinuosos das ruínas, na ambivalência (do controle) no teatro de marionetes ou na esvaziada amplificação ascética da catedral, o corpo se mostra num impasse dentro-fora de sua autonomia fixa, um (não)vir-a-ser, um corpo que *tende* ao fora sem abandonar o dentro.

Nota-se como a prosa poética de Coleridge assume o próprio “corpo” de um *continuum* em sua rejeição aos conectores adversativos – embora as ideias suscitadas sugiram tal princípio –, em seu esquema rítmico paralelístico, quase litúrgico, em sua invocação de uma alquimia cosmogônica.

Ainda na proposição de uma travessia reversível, possibilita-se reorganizar, à maneira de Borges – “(...) [C]ada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado como há de modificar o futuro” (BORGES *apud* CARVALHAL, 2006, p. 65) – a engrenagem temporal da influência e examinar um fragmento de um poema de Baudelaire – que visita o neogótico pelas margens (outro ideal tópico análogo ao intervalo do – e “entre” – o eu romântico e o butô) – à luz dos preceitos estéticos da dança vanguardista nipônica:

Ils trottent, tout pareils à des marionnettes;
Se traînent, comme font les animaux blessés,
Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres
sonnettes
Où se pend un Démon sans pitié ! Tout cassés

Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme
une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans
la nuit;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 312)

O poema em questão é “Les petites vieilles”, cuja inserção no segmento “Tableaux parisiens” – de temática predominantemente espacial – gera a primeira demarcação em termos topográficos: as velhinhas associadas às “ruínas”, citadas na última estrofe do texto. A composição física das anciãs – e sua relação com o espaço – concentra textualmente uma sequência de atributos “arquetípicos” – para retornar à expressão de Christine Greiner – do butô. Identificam-se a hegemonia do plano baixo, as insinuações demoníacas, a ambiguidade\ tensão entre elementos, o espelhamento do corpo infantilizado pela doença (velhice), além de referências manifestas aos “olhos em êxtase” – mais uma vez, Greiner – e, indispensavelmente, não apenas ao ato de dançar, mas também ao código performático inerente ao butô, em especial na fórmula

medular “(...) dansent, sans vouloir danser (...)” e, enfim, na citação – reproduzida *ipsis litteris* pela mesma teórica – às “marionnettes”.

Da dança-doença como ensaio – preparação conceitual – ao corpo como ensaio – passagem, entre-lugar, oscilação –, produz-se, conseqüentemente, um ensaio (escrito) pelo corpo. Partindo da problemática da doença, é possível formular um quadro que estabeleça o corpo para a morte como o corpo por excelência. Sobre a fotografia *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, de Man Ray, Eliane Robert Moraes – numa observação aplicável ao modernismo de uma forma geral – aponta:

O objeto ausente evocava o vazio, a não-matéria, o não-objeto. Mas, justamente pela impossibilidade de ser atravessado pelo olhar ou pelas mãos, ele adquiria o estatuto absoluto do objeto. Se permanecia imperceptível e impalpável, se sua presença não oferecia nenhuma evidência material, é porque ele resistia em transformar-se num objeto comum, para conservar sua integridade e sua realidade total. (MORAES, 2012, p. 65)

É precisamente por este pensamento que o corpo em discussão se revela permeado. A doença – um dos pilares da estilística neogótica, importante lembrar – força o reconhecimento do corpo na medida em que se afasta do próprio corpo, originando um verdadeiro corpo-manifesto para o butô. Ora, não seria justamente este anticorpo – o limite do entre-corpo – que Greiner entende como – ao menos parcialmente – avesso ao “constrangimento da vida”, à instrumentalidade do “objeto comum”? Nesta linha, o butô se consagra como a dança por excelência na medida em que se impõe – dentro do repertório vanguardista – como uma antidança pela própria teatralização – exposição – daquilo que, na dança tradicional,

se ausenta e se mascara – “imperceptível e impalpável” – como transparência: os vestígios e os desdobramentos da “doença”:

O sorriso do dançarino em cena é menos um sorriso que uma negação categórica daquilo que ele ou ela de fato experimenta – pois existe certo desconforto, e não raro dor, em toda apresentação importante. (SONTAG, 2005, p. 250)

Quando Uno Kuniichi, teórico japonês, define Tatsumi Hijikata, coreógrafo e dançarino responsável pela criação do butô – inclusive, em alguma medida, por sua teorização – como “uma síntese nietzschiana de dançar e pensar” (KUNIICHI, 2013, p. 30), é visível não só a potencialidade escritural de tal modalidade da dança moderna, como também um curioso vértice “sintético” entre as manifestações estudadas: no espaço do “entre” – por um lado, um Romantismo gótico, precursor e precoce; por outro, um *ankoku* butô, a dança das trevas, herdeira e tardia – surge uma travessia condutora – transfigurada –, com seu gosto pelos manifestos e sincretismos artístico-culturais: a modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

GREINER, Christine. *O teatro nô e o ocidente*. São Paulo: Annablume\FAPESP, 2000.

KILGOUR, Maggie. *The rise of the gothic novel*. Londres: Routledge, 1995.

KUNIICHI, Uno. “Entrevista com Uno Kuniichi”. In: GREINER, Christine; SAITO, Cecília Noriko Ito; SOUZA, Marco (Org.). *Em busca do Japão contemporâneo*. São Paulo: Hedra, 2013.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*.

São Paulo: Iluminuras, 2006.

----- *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora\AIDS e suas metáforas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

----- *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

UMA REVISITAÇÃO DO GÓTICO NA LITERATURA ITALIANA CONTEMPORÂNEA

Claudia Fernanda de Campos Mauro*

Este trabalho tem como objetivo fazer uma leitura crítica do romance *Il castello di Eymerich*, do escritor italiano Valerio Evangelisti. Publicado em 2001, o romance narra mais uma aventura do inquisidor Nicolas Eymerich, chamado para, supostamente, livrar o Castelo de Montiel de influências demoníacas. A ação se passa em 1369, quando o rei de Castilha Pedro o Cruel sofre ameaças do meio-irmão e pretendente ao trono Henrique de Trastamara. O Castelo de Montiel não é, porém, uma construção qualquer; construído conforme um desenho muito antigo, traçado por mestres da Cabala, possui paredes que parecem possuir vida própria e sua fundação se perde em um labirinto de galerias. Algo de muito assustador, porém, começa a agir no meio de toda aquela estrutura. Eymerich deve descobrir que força do mal aterroriza o castelo e deve exterminá-la. Pretendemos demonstrar de que modo Evangelisti concentra toda a tensão da narrativa no próprio castelo e em função dele; é daí que partem e é para aí que se dirigem todos os movimentos das personagens. O castelo é, portanto, o grande inimigo a ser combatido pela mente fria, pela inteligência e pela astúcia do inquisidor. Nesta leitura proposta, gostaríamos de levantar algumas questões relativas ao (neo)gótico (e ao fantástico de modo geral) na literatura italiana contemporânea, partindo da ideia do próprio Valerio Evangelisti, que chama o tipo de literatura criada por ele de *fantagotica*, na qual as referências ao gótico do século XIX são muito marcantes. O próprio escritor classifica *Il castello di Eymerich* como um “romance gótico”.

O escritor italiano Valerio Evangelisti nasce em Bologna em 20 de junho de 1952. Formado em Ciências Políticas, escreve vários artigos sobre história e política mas, nos anos 90, interrompe sua carreira acadêmica e começa a escrever romances. Sua paixão pela literatura

tem início aos dez anos, quando entra em contato com as aventuras da personagem Sherlock Holmes, de Conan Doyle. Ainda menino, conhece a coleção *Urania* da Editora Mondadori, dedicada à ficção científica, e identifica-se, imediatamente, com a personagem que é o detetive nos romances de Rex Stout, Nero Wolfe. Esta personagem transgressiva da chamada “literatura de gênero” irá inspirar de maneira decisiva a figura do inquisidor Nicolas Eymerich, do qual trataremos a seguir. Em 1991, Evangelisti participa do concurso promovido para a coleção *Urania* e cujo prêmio seria a publicação do melhor romance escolhido pelo júri. Os dois romances de Evangelisti inscritos no concurso, *Le catene di Eymerich* e *Il corpo e il sangue di Eymerich* ficam muito próximos da vitória porém, segundo a opinião do júri, nas duas tramas ainda falta um trabalho de lapidação do elemento de ficção científica. No concurso de 1994, *Nicolas Eymerich, inquisitore* vence o prêmio de melhor romance de ficção científica escrito em língua italiana. Hoje em dia, Valerio Evangelisti é escritor em tempo integral; além do ciclo de *Eymerich*, publicou também romances do ciclo *Metallo Urlante* (1998), uma trilogia chamada *Nostradamus* (1999), um romance *noir* intitulado *Noi saremo tutto* (2004) e, em 2005, publicou o romance *Il collare di fuoco*.

O ciclo de *Eymerich* é composto por oito romances, todos centrados na figura do inquisidor Nicolas Eymerich. É interessante observar que a personagem tem sua origem em uma figura histórica; o primeiro encontro de Evangelisti com Nicolas Eymerich se deu por meio da leitura de uma obra intitulada *Storia dell'intolleranza in Europa*, de Italo Mereu. Nicolas Eymerich assim como Bernardo Gui, de *O nome da rosa*, são figuras históricas, referências em todo o processo da Inquisição. Atraído pela figura desta personagem emblemática, Evangelisti decide transformá-la em personagem de um romance de *horror*. Não satisfeito com o resultado, deixa a ideia de lado, para retomá-la mais tarde e dar início ao ciclo de *Eymerich*. Em uma entrevista a *As Chianese*, Evangelisti define assim a sua afinidade com a personagem Eymerich:

(...) nasce da un particolare modello; ma non è un modello letterario: sono io stesso. Ho plasmato Eymerich sulla parte più oscura della mia personalità. Un rapporto di collaborazione con un noto psicoterapeuta mi aveva permesso di scoprire dentro di me accentuate inclinazioni schizoidi. I romanzi di Eymerich sono una sorta di autobiografia della mia ombra. (CHIANESE, 2004, p.33)

Os oito romances que formam o ciclo de *Eymerich* foram escritos em um período de sete anos, de 1994 a 2001: *Nicolas Eymerich, inquisitore* (1994), *Le catene di Eymerich* (1995), *Il corpo e il sangue di Eymerich* (1996), *Il mistero dell'inquisitore Eymerich* (1996), *Cherudek* (1997), *Picatrix, la scala per l'inferno* (1998), *Metallo urlante* (1998) e *Il castello di Eymerich* (2001). Todas as obras do ciclo são caracterizadas por enredos construídos com elementos de história, ficção científica, horror, policial, *thriller* e gótico. A crítica italiana considera Valerio Evangelisti um *caso letterario* graças a essas aproximações e ao seu gênero literário particular, definido por ele mesmo como *fantagótico*.

O fantagótico de Evangelisti caracteriza-se, sobretudo, pela alternância e sobreposição de aventuras paralelas a uma principal, que se passa sempre na Idade Média. Essas aventuras, de modo geral, são colocadas em um espaço e em um tempo muito distantes entre si, mas que, magicamente, se convergem na direção de um final comum. O leitor fica preso pelo suspense e pela tensão gerados pelo fato de que coisas aparentemente sem ligação nenhuma possam criar uma teia formada pela soma de história, ficção científica, política e atualidade. Além disso, as histórias, intercaladas àquela principal, muitas vezes tocam aspectos polêmicos do presente, tais como racismo, tráfico de órgãos, crimes contra a humanidade etc.

A adoção deste esquema de histórias interligadas nos permite traçar um perfil provisório da obra de Valerio Evangelisti que, com esses expedientes, encontra uma solução “particular” (ligada ao nosso presente) para os casos investigados por Eymerich, aumenta

consideravelmente o nível de suspense e enfrenta temas do nosso presente, ligando-os à Idade Média. Consegue, assim, como sempre desejou, “scrivere un romanzo che il lettore, una volta iniziato, non possa più lasciare” (EVANGELISTI, 1996, p.58). O grande mérito de Evangelisti, de acordo com a crítica, reside no fato de ter dado às personagens uma profundidade psicológica não tão comum na literatura popular e de entretenimento.

A personagem literária Nicolas Eymerich parece ser o mais cruel e potente inquisidor que a Espanha já teve. Ele é o mal contra o mal; combate, impiedoso, hereges e possuídos pelo demônio. Vive em conflito com o seu lado humano; comete todo tipo de “mal” em nome do bem. É a personalidade esquizofrênica que marca o perfil psicológico de Eymerich e, ao mesmo tempo, o torna mais humano, com suas alucinações, delírios paranoias etc. Eymerich possui duas grandes fobias: o contato físico e os insetos. Como Inquisidor Geral do Reino de Aragão, Eymerich irá enfrentar uma longa série de perigos: em *Nicolas Eymerich inquisitore* combaterá a volta, de uma outra dimensão, da deusa pagã Diana; em *Le catene di Eymerich* irá ao Vale d’Aosta em busca dos últimos cátaros, que formaram a sociedade secreta mais “popular” da Idade Média, pois julgavam-se herdeiros dos apóstolos e foram condenados por isso; em *Il corpo e il sangue di Eymerich* o inquisidor irá enfrentar uma seita de falsos vampiros; em *Picatrix, la scala per l’inferno* persegue um outro deus pagão e a profecia de um livro maldito na Espanha islâmica; em *Cherudek* persegue um exército de mortos-vivos na França.

Nossa proposta, neste momento, é apresentar uma leitura do último romance do ciclo de Eymerich, *Il castello di Eymerich*, escrito em 2001. Ambientado em 1369, o romance se desenvolve com base no conflito entre Pedro o Cruel de Castilha e o meio-irmão e pretendente ao trono Henrique de Trastámara. Tudo se passa no Castelo de Montiel, onde se manifestam fenômenos misteriosos assustadores. Eymerich é, então, chamado para resolver o caso. Vem acompanhado de padre Gallus Nehaus, velho inquisidor e exorcista (também uma figura histórica). Em Montiel, Eymerich encontra

velhos conhecidos: o rabino Ha-Levi e Myriam. Gradualmente, o inquisidor vai descobrindo a verdadeira natureza do insólito castelo, cuja planta, com dez torres, lembra a forma de um corpo humano. A fortaleza tinha sido construída muitos anos antes, por mestres da Cabala da comunidade hebraica, seguindo o modelo da Árvore da Vida; cada uma das torres correspondia a uma das dez Sephiroth, ou as emanções (Coroa, Sabedoria, Entendimento, Misericórdia, Julgamento, Beleza, Vitória, Esplendor, Fundamento, Reino).

Mas, a coisa vai muito além: em um complexo jogo de reflexos, ao castelo da superfície corresponde um complicado labirinto subterrâneo, no qual o bem se torna mal e onde a Árvore da Vida é substituída por Qlippoth, a Árvore da Morte. Existe, portanto, uma realidade que reflete a outra, invertendo-a. O que era bem, torna-se mal; onde reinavam anjos, imperam os demônios. Para complicar as coisas, após a conquista do castelo pelos cavaleiros da Ordem de Calatrava, em 1354, um grupo de exorcistas cristãos, sob ordens do papa, evocaram um exército de demônios, prendendo-os no castelo para combater os anjos que, segundo os cabalistas, protegiam a construção. Eymerich descobre, então, que toda a fortaleza é, na verdade, um gigantesco Golem, a criatura mágica chamada a defender os fiéis na religião hebraica. Os judeus são expulsos do castelo e se abrigam nos subterrâneos, onde trazem à vida o Golem, contra o qual se erguem os demônios evocados pelos necromantes cristãos. O romance é construído em torno da figura do duplo: dois inquisidores, dois reis, duas mulheres, dois castelos (subterrâneo e o outro), duas religiões, dois modos de representar a relação do homem com o universo. Como Montiel, também Eymerich se descobre dividido em um lado claro e um escuro. Se, por um lado, o labirinto embaixo do castelo significa o lado escuro, também é ali que se encontra o coração do Golem.

Evangelisti fala em *gothic revival* e da necessidade de uma cenografia particular para a projeção da tensão desejada: jardins escuros, lugares lúgubres, cavernas, castelos etc. Lugares da “desordem”, do mistério, da energia incontrolável, da luta entre

emoção e razão. No romance em questão, o castelo é o ambiente gótico por excelência. Surge como um produto do subsolo, emerge da terra como se fosse a cabeça de um imenso corpo sepultado, porém vivo e ao qual é ligado por raízes profundas, por tentáculos.

[...] Il fatto è che il castello aveva un aspetto sinistro, e appariva smisurato. Colpa, forse, delle tenebre che avvolgevano le sue antiche pietre; o magari degli alberi dal tronco ritorto, modellato da venti feroci, che chissà come erano riusciti ad attecchire sulle rocce, e si muovevano quali sagome vagamente umane. Una delle torri, poi, sembrava una grossolana testa umana conficcata nel suolo (EVANGELISTI, 2010, p.17).

Eymerich stava per rispondere quando dai recessi del castello rimbombò lo stesso barrito mostruoso che lo aveva fatto rabbrivire un'ora prima. Questa volta il verso, prolungato e cupo, fu seguito da una serie di colpi soffocati, che fecero tintinnare le armi appese alle pareti. Era come se una bestia inaudita, chiusa negli scantinati, urlasse la propria disperazione e cercasse di uscire dal suo sepolcro (EVANGELISTI, 2010, p.47).

Dove giungeva la luce fioca della torcia infissa nel suo supporto metallico rivelava pareti di mattoni irregolari e sconnessi. Alcuni di quei mattoni ora sporgevano, disegnando sul muro, come un bassorilievo, un enorme viso umano indubbiamente femminile. Aveva occhi ciechi, e una bocca di pietra che, scricchiolando, si torceva in un urlo muto e disperato. (...) Un nuovo schianto gelò il sangue di Eymerich, facendolo

sussultare. La faccia apparsa sul muro aveva spalancato la bocca, forzando i laterizi che ne componevano le labbra. Si udì il suono stridulo di un digrigno, poi mandibole invisibili forzarono il diametro dell'apertura orale. Una lingua appena abbozzata apparve per un attimo in rilievo. Un grido cupo, di intollerabile orrore, si propagò nei sotterranei. Subito dopo, le pietre cessarono di gonfiarsi e tornarono rumorosamente al loro posto. Il muro riacquistò la sua malferma ordinarità. (...) “Le pareti di questo castello, in certi momenti, sembrano vivere di vita propria. Si gonfiano, scricchiolano, cambiano colore. Oppure si deformano nel modo che avete visto, foggiando visi e membra umane” (EVANGELISTI, 2010, p. 47-58).

A aventura toda se desenvolve no desconhecido: corredores, passagens, meandros que levam a uma saída, que parece sempre mais distante e que, se encontrada, certamente levaria a um abismo.

(...) Quando l'eco si spense crollò le spalle. “Viene dai sotterranei. Ciò significa che, per giungere a noi, quella specie di urlo deve superare chissà quanti anfratti e corridoi, distorcendosi ogni volta. Sì, sembra un grido, ma può essere qualsiasi cosa” (EVANGELISTI, 2010, p.25).

(...) Ma non c'era modo di verificarlo, perché le gallerie si intersecavano e degradavano disegnando angoli bizzarri, che facevano perdere l'orientamento. (...) Di conseguenza, la luce del sole non raggiungeva quegli ambienti, pure forati da finestrelle; ma le feritoie si

affacciavano su pozzi profondi, da cui scaturiva un'aria umida e muffa, con un che di salmastro malgrado la lontananza dal mare. (...) "Più che un alloggio sembra un sepolcro"- commentò padre Gallus, che respirava a fatica ed era tutto sudato (EVANGELISTI, 2010, p.p. 59-60).

Neste sentido, o castelo não é o lugar onde se vive, mas o lugar onde e contra o que se combate; além disso, é o lugar de onde se foge, de onde se tenta escapar, uma vez que todos, bons e maus, são prisioneiros dele. É um lugar de opressão, de perigo e, sobretudo, de mistérios inquietantes. O isolamento do castelo do resto do mundo, a impossibilidade de sair dele e a certeza de ser prisioneiro daquele lugar/entidade faz do lugar privilegiado do romance gótico o espaço de um sonho, uma dimensão onírica incerta, onde se movem fantasmas, onde o tempo para de ser medido e onde não há remédio contra a angústia.

Eymerich tacque, ma non in obbedienza alla preghiera. Gli sembrava di annasparsi in un sogno, e lui odiava i sogni. Per di più, in quel contesto onirico di corridoi intricati e di fiumi invisibili, l'unico elemento reale era la donna che lo guidava (EVANGELISTI, 2010, p. 188).

A descida, a corrida pelos labirintos subterrâneos do castelo é delírio e pesadelo; viagem para dentro de si mesmo, rito que abre as portas do inferno: do próprio inferno. O castelo permanece o espaço do sonho gótico, das inquietações e medos.

Torri poderose al punto da parere abnormi, e da far sì che il castello apparisse simile a un animale smisurato acquattato tra le rocce. Refoli isolati di vento, che si levavano improvvisi, confermavano la suggestione,

traendo dagli alberi contorti fruscii prolungati e gemiti strani. Eppure non c'erano nubi, e il cielo si riempiva lentamente di stelle fin troppo fitte (EVANGELISTI, 2010, p. 91).

Se, por um lado, o labirinto embaixo do castelo significa o lado escuro, também é ali que se encontra o coração do Golem, do protetor do povo hebraico. Os caminhos da parte de cima foram pensados pelos dominicanos e fazem parte do plano para evocar os demônios, isto é, as forças do mal. Assim, bem e mal, luz e sombra não aparecem nunca em pureza, mas se misturando infinitamente e o ser humano, nem demônio nem anjo, é o resultado de tal mistura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIANESE, As. *L'anima dell'inquisitore. L'opera di Valerio Evangelisti*. Trento: UNI Service, 2004.

EVANGELISTI, Valerio. *Nicolas Eymerich, inquisitore*. Milano: Mondadori, 1994.

..... *Le catene di Eymerich*. Milano: Mondadori, 1995.

..... *Il corpo e il sangue di Eymerich*. Milano: Mondadori, 1996.

..... *Il mistero dell'inquisitore Eymerich*. Milano: Mondadori, 1996.

..... *Cherudeck*. Milano: Mondadori, 1997.

..... *Picatrix, la scala per l'inferno*. Milano: Mondadori, 1998.

..... *Metallo urlante*. Milano: Mondadori, 1998.

..... *Il castello di Eymerich*. Milano: Mondadori, 2010.

..... "Storia vera di Eymerich, il mio fanta-inquisitore". In: *Avvenimenti*, 23/10/1996.

MEREU, Italo. *Storia dell'intolleranza in Europa*. Milano: Mondadori, 1979.

O SOBRENATURAL E O TERROR EM “THE WEREWOLF” E “THE COMPANY OF WOLVES”, E ANGELA CARTER

Aline Cristina Sola Orlandi^{1*}

Angela Carter nasceu em 7 de maio de 1940 em Eastbourne, Sussex, Inglaterra, e faleceu em 16 de fevereiro de 1992. Casou-se com Paul Carter, professor de química na Bristol Technical College, em 1960; passou então a estudar Inglês na Bristol University. Seu primeiro romance é *Shadow Dance* (1966), e em 1967 Carter publicou a obra que ela considera como um tipo de conto de fadas e que lhe deu a direção do que escreveria daí em diante, *The Magic Toy Shop*. Além de romancista e contista, Carter também foi, como sua conterrânea Virginia Woolf, uma pensadora da condição da mulher e do fazer literário feminino. Em *The Sadeian Woman: an exercise in cultural history* (1979), a autora faz um estudo sobre as mulheres na literatura do Marquês de Sade

Uma de suas obras mais conhecidas, e da qual fazem parte os contos objetos deste estudo — “The Werewolf” e “The Company of Wolves” —, é *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979). Nessa obra, Carter revisita a literatura universal dos contos de fadas e apresenta mulheres fortes e independentes, que não se submetem ao patriarcado. Nesse espaço textual, apresentam-se os conteúdos latentes dos contos de fadas, por meio de releituras que trazem elementos góticos, sexuais e feministas. Encontra-se, na obra, desde releituras de “Chapeuzinho Vermelho” até “O Barba-Azul”.

Os contos que serão analisados são releituras de “Chapeuzinho Vermelho”. Em “The Werewolf” o tema principal é a figura materna enquanto impedimento de liberdade e prosperidade, enquanto em “The Company of Wolves” o tema central é a sexualidade da mulher e

1 * Mestranda em Estudos Literários pela UNESP – Araraquara.

seu poder de decisão sobre a própria vida. Ambos os contos trazem, além dessa mulher independente, uma atmosfera de terror em torno da figura do lobo e da floresta. É importante ressaltar que Carter, nas duas histórias referidas, mantém o ambiente do vilarejo e da floresta presentes nos contos dos Irmãos Grimm (GRIMM, 2012, p. 4-5) e Perrault (PERRAULT, 2013, p.18), enquanto em outros contos da mesma coletânea a autora transporta as histórias para o cotidiano da vida moderna, como ocorre em “The Courtship of Mr. Lyon”, uma de suas releituras de “A Bela e a Fera” que se passa na Inglaterra do século XX.

Em “The Werewolf”, os habitantes do vilarejo são descritos como pessoas de corações frios, sombrias e desprovidas de bens materiais, assim como o ambiente em que vivem. Pode-se pensar que os moradores do vilarejo são parte do cenário de terror, com suas vidas árduas, pobres e sombrias.

It is a northen country; they have cold weather, they have cold hearts. Cold; tempest, wild beasts in the forest. It is a hard life. Their houses are built of logs, dark, and smoky within. There will be a crude icon of the virgin behind a guttering candle, the leg of a pig hung up to cure, a string of drying mushrooms. A bed, a stool, a table. Harsh, brief, poor lives (CARTER, 2011, p. 137).

Juntamente a essa atmosfera sombria, Carter apresenta as superstições, as crenças que esses pobres habitantes alimentaram ao longo das gerações.

To these upland woodsmen, the Devil is as real as you or I. More so; they have not seen us nor even know that we exist, but the Devil, they glimpse often in the graveyards, those bleak and touching townships of the dead

where the graves are marked with portraits of the deceased in the naive style and there are no flowers to put it in front them, no flowers grow there [...]. At the midnight, especially on Walpurgisnacht, the Devil holds picnics in the graveyards and invites the witches; then they dig up fresh corpses, and eat them. Anyone will tell you that (CARTER, 2011, p.137).

O ambiente do cemitério, localizado em terras inférteis, incapazes de fazerem flores crescer, traz a morte dos lenhadores e suas famílias e a vida das criaturas malignas — o Demônio e as bruxas — em uma ligação predatória, pois essas criaturas se alimentam dos corpos frescos ali enterrados.

Os habitantes desse vilarejo creem em diversas criaturas malignas, e protegem-se do Demônio, das bruxas e também dos vampiros com rituais, crendices populares ou com a violência.

Wreaths of garlic on the doors keep out the vampires. [...] When they discover a witch — some old woman whose cheeses ripen when her neighbours' do not, another old woman whose black cat, oh, sinister! *follows her about the time*, they strip the crone, search for her marks, for the supernumerary nipple her family sucks. They soon find it. Then they stone her to death (CARTER, 2011, p.138).

Após a descrição dos habitantes, suas vidas e suas crenças, a trajetória da protagonista começa a ser narrada. E é em meio a essa atmosfera fria e sombria que ela sai para encontrar a avó. É notável que a protagonista já saia pronta para se defender dos perigos da floresta, sem a ajuda de qualquer caçador, pois ela carrega em sua cesta a faca com a qual seu pai a presenteara. Ela encontra o lobo no

caminho e decepa sua pata dianteira direita que mais tarde, quando chegar à casa da avó, que se encontra ardendo em febre, descobrirá ser uma mão ao pegar o pano em que a pata estava enrolada para fazer uma compressa. A menina percebe ser da avó a mão em questão, por ter um anel de casamento e uma verruga no dedo indicador.

Até a narração efetivamente da trajetória da protagonista, tudo que é narrado são superstições e crenças de um vilarejo situado ao norte, com temperaturas frias, com florestas sombrias e criaturas malignas que nela habitam. O sobrenatural maligno se apresenta no momento em que a pata torna-se uma mão humana, que a menina reconhece ser da avó.

Assustada, a menina grita e os vizinhos — que não são designados por sexo algum, não sabemos se são homens ou mulheres — correm para socorrê-la e, ao descobrirem que a avó é, além de humana, também um lobo (um lobisomem, portanto), lapidam a velha até a morte. A morte da avó representa, no conto em questão, a liberdade e independência. A menina, desde o momento em que é apresentada na narração, mostra-se forte e independente, capaz de se defender dos perigos que encontra no caminho. Porém, ela não se encontra totalmente liberta.

Bruno Bettelheim, em *A Psicanálise dos contos e fadas*, afirma haver um desejo primário da jovem púbere em se “livrar” da figura materna, e a protagonista de “The Werewolf” só se encontra livre e com poder de prosperar quando a avó é morta, pois ela toma seu lugar na casa, ou seja, passa a ter um teto seu (BETTELHEIM, 1980, p. 210). Além disso, a morte da avó representa uma transferência de conhecimentos e que, provavelmente, a menina passará, também, a ser um lobisomem, como em uma transferência de gerações. “Now the child lived in her grandmother’s house; she prospered” (CARTER, 2011, p. 139).

Já em “The Company of Wolves”, a presença da sedução vem aliada ao terror criado em torno da figura do lobo, que se apresenta como um ser feroz e muito astuto. “One beast, and only one howls in the woods by night. The wolf is carnivore incarnate and he’s cunning as

he is ferocious; once he's had a taste of flesh then nothing else will do" (CARTER, 2011, p. 141).

O tempo é de inverno e muito frio, e a história se passa em um momento em que os lobos não têm o que comer e encontram-se famintos. Os conselhos para não sair do caminho, como em "Chapeuzinho Vermelho", aparecem como precaução às criaturas de aspectos infernais, como o lobo.

It is winter and cold weather. In this region of mountain and forest, there is now nothing for the wolves to eat. Goats and sheep are locked up in the byre, the deer departed for the remaining pasturage on the southern slopes — wolves grow lean and famished.

[...]

You are always in danger in the forest, where no people are. [...] step between the gateposts of the forest with the greatest trepidation and infinite precautions, for if you stray from the path for one instant, the wolves will eat you. They are grey as famine, they are as unkind as plague (CARTER, 2011, p. 142).

Nesse conto há a presença de uma figura materna — que no filme homônimo, de 1984, apresenta-se como a avó — que conta histórias sobre lobos e como reconhecê-los para a protagonista, a fim de precavê-la dos perigos que rondam o vilarejo. A veracidade se dá pelo fato da história ser contextualizada no mesmo vilarejo em que habitam: "Not so very long ago, a young woman in our village married a man who vanished clean away on her wedding night" (CARTER, 2011, p. 143). A moça se casou e o marido sumiu na noite de núpcias, voltando anos depois, em um solstício de inverno. Quando vê a esposa com crianças que não são dele, mas do novo marido, o sobrenatural maligno se apresenta e ele se transforma em lobo, mas o atual marido chega e decepa-lhe a cabeça.

Assim, a figura materna, a fim de alertar a menina, finaliza: “Before he can become a wolf, the lycanthrope strips stark naked. If you spy a naked man among the pines, you must run as if the Devil were after you” (CARTER, 2011, p. 145). O solstício volta a ocorrer quando a menina, aqui já na história principal, decide visitar a avó. Quando o solstício se dá no inverno, a noite é mais longa, ou seja, a escuridão da noite, preferida por seres malignos como os lobos, aparece no conto como um presságio dos acontecimentos sobrenaturais e é tratado como algo maligno: “The malign door of the solstice still swings upon its hinges but she has been too much loved ever to feel scared” (CARTER, 2011, p.145).

A protagonista não teme o solstício, nem as feras que pode encontrar na floresta, e segue seu caminho. Porém, ela não se depara com um homem nu com as características descritas pela avó, como esperado, mas com um belo moço com chapéu de caçador, com o qual faz uma aposta: se ele chegasse antes dela na casa da avó, ela teria que lhe dar um beijo. Assim que o belo jovem sai, a menina decide demorar-se, a fim de que ele ganhasse a aposta. Bruno Bettelheim afirma que Chapeuzinho Vermelho, inconscientemente, ao indicar ao lobo o caminho para a casa da avó, está contribuindo para que o animal a mate (BETTELHEIM, 1980, p. 209). No conto de Carter nos deparamos mais uma vez com o desejo de eliminar o ente materno, pois além de apostar com o belo jovem, a protagonista demora-se para ter certeza de que ele chegue primeiro.

Chegando à casa da avó, a menina não a encontra, mas lá está o belo moço. Começam, então, com a sequência de perguntas que conhecemos de “Chapeuzinho Vermelho” de Perrault (PERRAULT, 2013, p. 19) e dos Irmãos Grimm (GRIMM, 2012, p. 6), porém, aqui, essas perguntas tomam uma conotação erótica de sedução:

What should I do with my shawl?
Throw it on the fire, dear one. You won't
need it again.
[...]

What should I do with my blouse?
Into the fire with it, too, my pet.
[...]
What big arms you have.
All the better to hug you with.
[...]
What big teeth you have!
[...]
All the better to eat you with (CARTER,
2011, p.150 – 151).

Importante notar que, enquanto o lobo pensa ser ele quem está seduzindo a pretensa vítima, quem seduz é, na verdade, a jovem — ela joga com o perigo, deixando de ser a vítima e tomando as rédeas do momento, fazendo suas escolhas. Ela escolheu deixá-lo ganhar a aposta: deixou-se seduzir para depois seduzi-lo. Aqui, a protagonista se junta à companhia dos lobos, que se encontra uivando do lado de fora da casa da avó, e foge com eles.

A menina de “The Company of Wolves” remete à *Femme Fatale*, figura temida e criticada pelo patriarcado. A *Femme Fatale* é a “mulher monstro” que Sandra Gilbert e Susan Gubar apresentam em *The Madwoman in the Attic*, antítese da “mulher anjo”, aquela que o patriarcado deseja, a mulher que se submete e não faz suas próprias escolhas (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 19-20). A “mulher monstro”, diferentemente, age em contraste ao desejado pelo patriarcado, assume sua sexualidade e seduz, sem prestar contas sobre suas escolhas.

Carter baseia-se, para a escrita desse conto, no “Chapeuzinho Vermelho” de Perrault, cujos conteúdos latentes são trabalhados no conto. A autora acredita que a mulher contemporânea sabe como se defender e pode se defender, ou pode apenas deixar-se seduzir por puro prazer. Cleide Rapucci afirma, em sua tese sobre a obra de Angela Carter, que a intenção é de que a mulher deixe de ser a vítima e passe a ser agente de sua própria vida (RAPUCCI, 1997, p.11).

Veem-se, assim, aliados aspectos feministas e elementos góticos que trazem, aos dois contos aqui brevemente analisados, uma atmosfera

de terror — com os acontecimentos sobrenaturais, as crenças dos habitantes dos vilarejos e a exaltação dos aspectos infernais da figura do lobo — que não amedronta suas protagonistas. Temos em “The Werewolf” uma protagonista destemida e independente, capaz de se defender sem a ajuda da figura masculina, enquanto em “The Company of Wolves” a protagonista alia-se ao “vilão”, assumindo, então, as decisões de sua própria vida, deixando-se seduzir e seduzindo. As meninas dos dois contos quebram, por isso, com os tabus sociais e sexuais da sociedade patriarcal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CARTER, Angela. The Company of Wolves. In: _____. *The Bloody Chamber and Other Stories*. New York: Penguin Books, 2011, p.141-152.

_____. The Werewolf. In: _____. *The Bloody Chamber and Other Stories*. New York: Penguin Books, 2011, p.137-139.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.

GRIMM, Jacob. *Chapeuzinho Vermelho: um conto de fadas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

PERRAULT, Charles. *Contos da Mamãe Gansa*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013.

RAPUCCI, Cleide Antonia. *“Exposta ao vento e ao sol”*: A construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter. 1997. 380 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras (FCL), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Assis, SP.

ASPECTOS DA LITERATURA GÓTICA EM VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Amanda da Silveira Assenza Fratucci^{1*}

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 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 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).

1 *Graduada em Letras pela UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Atualmente, é mestranda em Estudos Literários pela mesma instituição.

O castelo gótico 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 (cf. 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.

Por volta de 1797, observa-se o ápice das 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. Essas tradições se aliam 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, criando uma atmosfera propícia ao romance gótico. Esse 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, os quais tentavam desvincular esse tipo de narrativa do romance gótico inglês. Para eles, a literatura fantástica tinha características bem distintas da literatura gótica inglesa 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** ele discorre sobre os limites entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso. Sobre isso, diz ele:

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, pois aparece no instante da dúvida. No momento exato em que essa dúvida é resolvida não temos mais o fantástico.

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 transgride o mundo real, é aquele 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, onde 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 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” (CASTEX, 1962, p. 8).

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 e 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. Villiers 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 amigo do Barão Xavier ao qual ele está em visita. Esses pressentimentos são vistos por Xavier como alucinações,

delírios ou sonhos, mas que, 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. É 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 outono². 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

2 http://www.espiraldotempo.com/wp-content/uploads/2013/02/ET34_10_MeridianaStMariaDegliAngeli.pdf (acessado em 26/04/2014)

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 (VILLIERS DE 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 cruces 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 (VILLIERS DE 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”:

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”, “Retrato oval” 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 cruzes negras e as vibrações do sino, que comumente anunciam um funeral, são já os primeiros 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 (VILLIERS DE 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 (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1994, p. 31).

Esse prenúncio de morte tem seu ápice no momento da aparição fantasmagórica no quarto do 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 influiu 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 (VILLIERS DE 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 acompanhou somente até um determinado ponto, mas isso já bastou para que a fina goara 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 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” (VILLIERS DE 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” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1994, p. 25), “afirmo, todavia, muito humildemente, que eu tive medo, aqui – e de verdade” (VILLIERS DE 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” (VILLIERS DE 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. Para Todorov (1992), 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).

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.” (VILLIERS DE 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” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1994, p. 26).

Dessa forma, podemos analisar a narrativa de Villiers como um conto fantástico que toma 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 BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

A SACRALIZAÇÃO DA CIÊNCIA EM *DEUSES AMERICANOS*, DE NEIL GAIMAN

Hebe Tocci Marin^{1*}

Este artigo expõe as impressões desenvolvidas no primeiro semestre do mestrado sobre o tema sacralização da ciência no romance *Deuses Americanos*, de 2001, de Neil Gaiman (1960 -).

Para iniciar essa discussão, levamos em consideração que, entre outras características que podem ser apontadas como elementos comuns entre o Gótico e a Ficção Científica, talvez a mais proeminente delas seja o exagero. A ficção Gótica, com seus castelos obscuros e vilões deformados, surge de uma necessidade da sociedade de expurgar suas incertezas frente à ordem social em uma época de grande mudança. E a Ficção Científica (FC) – por FC entenderemos textos ficcionais que abordam a ciência, de maneira verossímil ou não – nada mais fez, e ainda faz, do que expressar através do exagero as preocupações relacionadas ao uso da ciência em momentos históricos de grandes avanços e mudanças tecno-científicas.

A ciência, então, “[...] became a new domain for the encounter with dark powers, now secular, mental and animal rather than supernatural” (BOTTING, 1996, p. 13). A origem Gótica da FC é inegável – a comprovar pelo canônico *Frankenstein* [1818] de Mary Shelley; e também é inegável que a FC formou um novo grupo de temas para o Gótico, temas mais atualizados, isto é, mais relacionados e adaptados à sociedade moderna – ou atual -, uma sociedade mais temente a grandes catástrofes nucleares do que a fantasmas e maldições.

Entretanto, dizer que a ciência é o novo pilar nos temas da

1 * A autora do presente artigo é mestranda regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara desde 10 de março de 2014 e desenvolve a sua pesquisa sob a orientação do Professor Doutor Aparecido Donizete Rossi.

literatura Gótica não é o mesmo que dizer que a espiritualidade é totalmente negada pela sociedade:

In defining a divided world of divided beings, science also disclosed a sense of loss, of decline of human society and its values of individual strength and health. Faced with this loss, presented as social degeneration, criminal and sexual degradation, science gave way to new spirituality which tried to recover a sense of cultural value and unity by inflecting science with sacred, religious powers, powers that invoked conventional Gothic figures and strategies. (Idem, p 13)

Como aponta Botting, a ciência na literatura tem assumido o papel da espiritualidade, o papel de reconfortar a humanidade frente aos sentimentos de perda e degeneração, ou seja, “[...] scientific themes are not opposed to spiritual or religious modes of understanding or organising the world.” (Idem, p. 157)

Há de se ter em mente ainda que os avanços da ciência e da tecnologia “são de caráter cumulativo, de sorte que um progresso qualquer tende a estimular outros mais rápidos” (ASIMOV, 1984, p. 17). Faz-se claro que o ritmo das mudanças científico-tecnológicas é crescente e, ao considerar temas já trabalhados por autores de textos precursores de *science-fiction*, do vôo à lua descrito por Plutarco em *De facie in Orbe Lunare* aos robôs executando trabalhos para o homem como imaginou Asimov em *Eu, robô*, esses temas provavelmente já foram englobados pela realidade e, o que antes era considerado apenas plausível, hoje é parte do presente.

A FC, apesar de aparentemente embasada na razão, no racionalismo e na secularização, com o passar do tempo, se tornou uma “anti-FC”, anti-racional (cf. BRATLINGER, 1980, p.31) – essa expressão foi tirada de um artigo de 1980 de Patrick Bratlinger, tratando sobre a origem gótica da FC. A função da ciência, agora que quase todas as

inovações que os autores puderam criar foram de fato sintetizadas, é, na verdade, causar um estranhamento cognitivo, ou seja, fazer com que o leitor viva uma situação absurda na realidade empírica, porém, ainda assim plausível. As super-máquinas, clones, viagens espaciais e por universos paralelos e também viagens no tempo são nada mais que artifícios maravilhosos, que sugerem ter uma explicação racional e compreensível, explicação essa que – pelo menos por enquanto – está longe de ser alcançada pelos nossos recursos tecno-científicos e até mesmo pelas nossas mentes.

Então, será que estariam os temas da Ficção Científica se esgotando, o que faria com que um gênero tão recente já entrasse em crise? As novas criações científicas, ao mesmo tempo em que acabaram com temas ficcionais ao produzi-los no plano real, possibilitaram também novas formas de reprodução e divulgação dos textos de FC. No pensamento de Walter Benjamin (BENJAMIN, 2012, p. 183), as novas maneiras de reprodução e divulgação da arte resultam em uma crise cultural devido a um:

[v]iolento abalo da tradição, um abalo da tradição que constitui o reverso da crise e renovações atuais da humanidade. [...] Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social também não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura.

Sendo assim, pode-se pensar na crise da Ficção Científica como um dos efeitos da crise cultural generalizada. De acordo com Stanislaw Lem (1983, p. 42), “[...] the existence and continuation of the great and radical changes effected in all fields of life by technological progress will lead science fiction into a crises, which is perhaps already beginning”. Lem diz ainda que a arte deve quebrar e modificar as regras culturais senão se tornará igual à ciência. O avanço da

tecnologia faz com que a exceção criada anteriormente pela arte torne-se regra, conseqüentemente há novos e diferentes tabus para serem derrubados pela arte, em especial pelo gênero literário em questão (cf. LEM, 1983, p. 181-183).

Neil Gaiman em *Deuses Americanos*, romance cujo enredo se articula em paralelo ao mito de Odin – que também é um personagem da história – trata de uma iminente batalha entre os deuses de culturas e tradições antigas e novos deuses que estão surgindo. O autor inglês sintetizou uma obra que se situa no limiar entre a Ficção Científica tradicional e um novo gênero, um gênero que regressa ao mito como explicação para o cosmos. Contrariando a tendência social de automação, o uso de *gadgets* eletrônicos e a extrema racionalidade, vertentes ou paradigmas da atualidade, Gaiman apresenta personagens que são originários da ciência, mas que se tornam seres sobrenaturais devido à dependência e novo tipo de fé com os quais a humanidade os alimenta:

— Você precisa entender essa coisa de ser deus. Não é magia. É só ser você, mas aquele *você* em que as pessoas acreditam. É ser a essência concentrada e aumentada de si mesmo. [...] Você absorve toda a fé e fica maior, mais legal, mais do que humano. Você cristaliza. (GAIMAN, 2004, p. 333, grifo do autor)

O protagonista da obra é um humano comum e mortal. Seu verdadeiro nome não é mencionado ao leitor, apenas o apelido pelo qual é conhecido: Shadow – “sombra”. Shadow é realmente e quase que literalmente uma sombra vagando em uma sociedade humana que o marginaliza, ele é oprimido pelas conseqüências de seu passado – está preso no princípio do livro por um motivo também desconhecido – e por sua inabilidade em relacionar-se, pode-se imaginar que até mesmo por sua aparência: um homem grande e soturno. Shadow é o representante de toda a humanidade buscando reconforto frente às adversidades da vida; apesar de ser parte da

literatura pós-moderna contemporânea, nos remete ao típico herói do romance moderno, aquele que busca sua causa individual apesar de total desentendimento com o mundo no qual está inserido.

Por sua vez, os deuses emergentes são a personificação de recursos tecnológicos modernos e contemporâneos, eles ganham uma personalidade e, em alguns casos, até um corpo:

Ele [Shadow] também reconhecia os [deuses] novos.

Havia alguém que fora um barão das estradas de ferro, usando um terno antigo, com a corrente do relógio de bolso esticada sobre o colete. Ele tinha o ar de alguém que já passara por dias melhores [...].

Havia os enormes deuses cinzentos dos aviões, herdeiros de todos os sonhos de vôo dos mais-pesados-que-o-ar. Havia deuses automobilísticos ali: um contingente poderoso [...].

Outros tinham rosto de fosfato borrado: brilhavam suavemente, como se existissem a partir de sua própria luz (GAIMAN, 2004, p. 403-404).

Eles também são personagens de um romance moderno que vivem sua solidão em busca de sua própria causa :

Os antigos deuses são ignorados. Os novos são tão rapidamente elevados quanto descartados, colocados de lado em nome da próxima moda. Ou vocês foram esquecidos, ou estão com medo de se tornar obsoletos... talvez estejam apenas cansados de existir somente na excentricidade das pessoas. (GAIMAN, 2004, p. 404)

Segundo Unsener (apud CASSIRER, 1992, p. 34), essa tecnologia que está sendo “deusificada” surge

Por causa desta vivacidade e excitabilidade do sentimento religioso, qualquer conceito, qualquer objeto que por um instante dominasse todos os pensamentos podia ser exaltado independentemente da hierarquia divina: Inteligência, Razão, Riqueza, Casualidade, o Instante Decisivo, Vinho, a Alegria do Festim, o Corpo de um Ser Amado... Tudo o que nos vem repentinamente como envio do céu, tudo o que nos alegra, entristece ou esmaga, parece ser um ser divino para o sentimento intensificado.

Os personagens novos deuses de Gaiman como a deusa Mídia da televisão ou Techno Boy, o deus dos computadores, ou até mesmo deidades menores dentro da hierarquia do livro como o senhor Town – cujo nome, em inglês, significa “povoado”, “cidade” – nada mais são do que objetos ou instituições ou espaços que surgem e evoluem com a tecnologia e que provocam sentimentos nas pessoas, normalmente, sentimentos bons relacionados a conforto; um conforto que foi conquistado a medida que a sociedade evoluiu e criou a casa, a poltrona, a eletricidade e a água encanada. Em uma época secularizada, em que a humanidade pretensamente se afasta dos mistérios da religião, ainda há a necessidade de reconforto e acolhimento que antes era preenchida pela espiritualidade. Esses objetos, instituições ou lugares, então, como única fonte de reconforto ao homem moderno fortalecem-se e alimentam-se da empatia que despertam. Sua força chega ao ponto de transformá-los em deuses.

Todavia o surgimento dos novos deuses, assim como qualquer novidade, encontra resistência e traz problemas: não há devoção (e devotos) o suficiente para nutrir concomitantemente os deuses antigos e os emergentes. É nesse ponto que as duas gerações de

divindades conflitam, assim como a Ficção Científica tradicional conflita com as mudanças na realidade científica da sociedade contemporânea. Compare-se, em *Deuses Americanos*, o que diz Odin, um deus da primeira geração, em discurso a seus companheiros antigos —

[...] existem novos deuses crescendo nos Estados Unidos, apoiando-se em laços cada vez maiores de crenças: deuses de cartões de crédito e de auto-estradas, de internets e de telefones, de rádios, de hospitais e de televisões, deuses de plástico, de bipe e de néon. Deuses orgulhosos, gordos e tolos, inchados por sua própria novidade e por sua própria importância. Eles sabem da nossa existência e têm medo de nós, e nos odeiam — disse Odin. — Vocês estão se enganando se acreditam que não. Eles vão nos destruir, se puderem. É hora de a gente se agrupar. É hora de agir. (GAIMAN, 2004, p. 114-115)

— com o que diz a deusa Mídia, da segunda geração:

[...] nós somos o futuro. Nós somos os shoppings centers... Seus amigos (os deuses antigos) são umas atrações de beira de estrada vagabundas. Caralho, nós somos os shopping centers on-line, enquanto seus amigos ficam sentados no acostamento vendendo num carrinho algum troço que plantaram em casa. Não... eles não são nem vendedores de frutas. Vendem chicotes pra carroças. Consertam corseletes de barbatana de baleia. Somos hoje e amanhã. Seus amigos não são mais nem ontem (Idem, 142).

A tensão e o atrito entre as gerações são claros. Naturalmente, o que é mais novo intenciona tomar o lugar do mais velho, “pois os deuses não são eternos e as criações e destruições cósmicas prosseguem *ad infinitum*” (ELIADE, 2012, p. 95). A partir desse pressuposto, pode-se observar que as duas gerações divinas têm mais em comum do que admitem ter; da mesma forma que foram criados pelo homem, dependem dele e podem ser destruídos por ele também, isto é, por serem criações da individualidade humana, também são individualistas.

Leve-se em consideração o cenário, o pano de fundo escolhido pelo autor, qual seja um país do Novo Mundo, os Estados Unidos — Gaiman é inglês, mas estabeleceu-se nos Estados Unidos. Seu ponto de vista sobre essa terra é a de um *outsider* (WAGNER *et al.*, 2011, p. 470), alguém imparcial, capaz de reconhecer os defeitos e glorificar as vantagens do país. Isto quer dizer que Gaiman “explorou a forma como a América tende a consumir e digerir outras culturas, transformando-as em algo diferente” (id., *ibid.*). Ao colocar-se a “mistura” de diferentes culturas sob essa visão, o que é tido como uma crise cultural pode ser pensado como um passo na evolução da cultura global e, conseqüentemente, da arte, que, por sua vez, se reaproxima dos mitos dando a eles uma nova e mais atualizada roupagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASIMOV, Isaac. *No mundo da Ficção Científica*. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Obras Escolhidas*, vol. I. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London; New York: Routledge, 1996 (New Critical Idioms).

BRATLINGER, Patrick. The Gothic Origins of Science Fiction. In: *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 14, n. 1. Durham: Duke University Press, 1980.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. 3. ed. Trad.

Rogério Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

GAIMAN, Neil. *Deuses Americanos*. 2. ed. Trad. Ana Ban. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

LEM, Stanislaw. *Microworlds*. San Diego: Harcourt, 1984.

WAGNER, Hank; GOLDEN, Christopher; BISSETTE, Stephen R. *Príncipe de histórias: os vários mundos de Neil Gaiman*. Trad. de Santiago Nazarian. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

TESSITURA MACABRA: O HORROR COMO ARTICULADOR DA TEXTUALIDADE EM *THE PILLOWMAN*, DE MARTIN MCDONAGH

Aparecido Donizete Rossi^{1*}

Desde sua ascensão oficial em 1764, com a publicação de *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, a ficção gótica, que tem a criação e manipulação das arquiteturas do medo como seus elementos constitutivos, vem se utilizando de dois aspectos essenciais sem os quais a geração do assustador enquanto efeito da textualidade não seria possível: o terror e o horror. Geralmente utilizados como sinônimos nas reflexões teórico-críticas sobre o gótico na literatura e nas artes, uma visada mais atenta sobre os tratamentos estéticos que lhes são dados aponta para a existência de nuances distintas entre esses dois aspectos.

Desde o século XVIII, o terror tem se revelado como o principal catalizador do medo na ficção gótica. Talvez pela história de sua presença na literatura remontar aos primórdios das artes e da filosofia ocidentais — Aristóteles falava no temor e pena que, juntos, possibilitam a fabulação (enredo) perfeita —, ou por ter sido ele elevado a um tropo filosófico por Edmund Burke no famoso tratado *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), o terror foi, desde sempre, relacionado ao sublime por constituir a reação à vastidão, à obscuridade e à magnificência que caracterizam essa manifestação estética. Paixão egoísta porque originária do instinto humano de autopreservação diante daquilo que não é inteiramente apreensível pela razão, também entendido como aquilo que é *Umheimlich* ao humano, o terror é uma forma de prazer que nasce dos sentimentos de dor e perigo. Ele é, portanto, uma perversão humana que tem na ambiguidade seu *modus operandi*

1 *Doutor em Estudos Literários. Professor de Literatura Inglesa da UNESP, Campus de Araraquara (SP). E-mail: adrossi@fclar.unesp.br

e sua *raison d'être*, pois torna o medo uma patologia individual e social no mesmo instante em que é responsável pela ambivalência do próprio medo: enquanto sublime, o terror faz do medo um elemento de preservação da vida, ao mesmo tempo em que guarda, inevitavelmente, conexões profundas com as psicoses, as diversas manifestações da loucura, o que lhe imprime um caráter de desejo e prazer que tornam o medo fascinante à psique humana. O terror está relacionado ao suspense e ao erótico, ao que se insinua e ao que contamina, pois advém do trabalho interpretativo conjunto do coração, da mente e do espírito em relação ao que é obscuro e sombrio. Por isso, o terror solicita, sempre, uma reação psicofísica ao assustador. Ele é o que torna o medo racional, controlável, e, na medida adequada, prazeroso, pois promove um distanciamento estético entre o sujeito e a situação amedrontadora.

O horror, por sua vez, não parece ter recebido a mesma atenção que o terror por parte da filosofia e da teoria e crítica da literatura e das demais artes relacionadas à ficção gótica, ainda que também esteja presente, talvez de modo mais claro que o terror, nas reflexões de Aristóteles. Para o estagirita, existe um terceiro aspecto da fabulação além da peripécia e do reconhecimento, por ele denominado *patético* e definido como uma “ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero” (1997, p. 31). Note-se que, desde sua mais antiga menção na tradição ocidental, o horror está relacionado ao grotesco e ao imagético. Diferentemente do terror, sua articulação se dá por meio do visual, da construção imagética no espaço-tempo de algo amedrontador ou abjeto. O horror não solicita uma reação, não é ambivalente e sua relação com o coração, a mente e o espírito só se dá por meio da insanidade, o que resulta na tendência, observada na filosofia, na literatura e nas demais artes, em sublimá-lo do campo das emoções e do contexto sociocultural. Por isso, o horror é o lado incontrolável do medo, o pânico e o pavor que rompem com as barreiras estruturantes da razão. Seu efeito é de completa paralisia diante da violência explícita, que resulta na suspensão do trabalho emocional. “Ele mostra de maneira exacerbada o despedaçamento

dos corpos, o correr do sangue, as mutilações infligidas às vítimas impotentes, os assassinatos selvagens” (Le BRETON, 2005, p. 57). O horror apela, portanto, ao concreto, ao visível e, como tal, constitui-se em uma estética do visível, diferentemente da estética do sensível associada ao terror. Ele está relacionado ao pornográfico, é explícito ao invés de insinuar-se, se dissemina ao invés de contaminar e não tem parte com o obscuro ou o sombrio, uma vez que seu realismo é excessivo e repulsivo *per se*. Há algo de teatral no horror, e o medo por ele suscitado é tangível e verídico à medida que sinaliza uma proximidade excessiva e indistinta entre o sujeito e situações de grande força negativa e subjugadora.

Há também algo de inexplicavelmente cômico no horror, um cômico maníaco (e geralmente homicida), pois o riso, a ironia, o sarcasmo e o humor negro parecem torná-lo ainda mais impactante quando utilizados na medida correta. Se, no entanto, o horror se torna recorrente, se suas convenções são repetidas exaustivamente, ele perde por completo seu impacto amedrontador e torna-se puramente cômico. Assim, o horror demanda um certo pacto com o leitor/expectador, e só vai permanecer ou se realizar completamente à medida que esse leitor/expectador mantenha indistinta sua proximidade, seu pacto, com a situação horrífica. A consciência crítica, o distanciamento, diante do horror faz com que ele desapareça e recaia, conseqüentemente, em terror, em riso ou no ininteligível.

De modo geral, toda a ficção gótica procura fazer terror e horror funcionarem juntos por meio de uma incorporação teratológica: codependentes, um se manifesta e se fortalece na falha do outro por meio de uma mútua contaminação. A tendência da ficção gótica contemporânea é trabalhar com tal incorporação, porém dando maior ênfase ao terror, muito mais produtivo em termos de efeitos estéticos de geração do medo. É raro uma obra de ficção obter sucesso artístico privilegiando o horror, pois sua característica imagética entra em contradição com as limitações descritivas da narrativa. *The Pillowman* (O homem travesseiro, 2003), peça de teatro do dramaturgo irlandês Martin McDonagh, é uma dessas raras obras em que o horror tece artisticamente a textualidade.

Metaficcional em sua concepção, *The Pillowman* reaproxima as artes do teatro e da narrativa ao girar em torno de Katurian, um escritor de contos que se encontra preso sob a acusação de assassinato. No decorrer da trama, descobre-se que, na verdade, Katurian não é o assassino e que alguém vem utilizando seus textos como inspiração para cometer crimes brutais contra crianças. Os detetives encarregados da investigação e do interrogatório do protagonista não se convencem disso, mesmo quando o verdadeiro assassino é revelado. No trajeto investigativo que constitui a maior parte da peça, o próprio Katurian, seu irmão Michal e os detetives Tupolski e Ariel vão revelando os enredos de dez contos, nove dos quais escritos pelo primeiro e o décimo criado por Tupolski. Todos os contos têm crianças como personagens principais envolvidas em tramas nas quais o horror tem especial destaque. O elemento de maior impacto emocional dessas tramas é também o que faz o terror emergir a partir do horror, qual seja o fato de que as crianças nelas envolvidas são as vítimas, e não os algozes. Em outras palavras, é o horror que possibilita o terror, o que constitui uma inversão drástica da tradição da ficção gótica, na qual o terror articula o horror. Com essa arquitetura, há a instauração do extremo abjeto: crianças vítimas de situações horrendas que causam a emergência do terror como efeito de impacto sobre o público, o que torna *The Pillowman* uma peça bastante perturbadora e pouco indicada para plateias despreparadas (não é incomum que pessoas deixem a audiência em suas apresentações).

Dos dez enredos mencionados na peça, um deles, o sexto, devolve ao horror o seu estatuto de arte ao imprimir-lhe algo além do patético aristotélico, algo crítico e desarticulador que não é típico do padrão do seu uso na literatura e no cinema contemporâneos. Trata-se da história intitulada “The Little Jesus” (“A Jesusinha”), uma das duas inteiramente narradas por Katurian (a outra é a que empresta o título à peça, “The Pillowman”). O primeiro elemento que chama a atenção nessa história é o fato dela se tornar um aspecto estrutural da peça como um todo: ela foi escrita pelo protagonista, depois narrada por ele em voz alta, e, no momento de sua narração, encenada no palco,

de modo que é a única história escrita, narrada e encenada na peça, o que lhe confere importância e um grande impacto tanto sobre os leitores da obra, quanto, e principalmente, sobre os expectadores que a assistem nos palcos teatrais, especialmente porque, além de todas essas características, “The Little Jesus” é também uma das histórias que inspiram o criminoso da peça a cometer seus crimes, ou seja, é uma das histórias tornadas “realidade” dentro do contexto da obra, um tornar realidade que advém da interpretação de um leitor, o único leitor dos enredos criados por Katurian, leitor esse que é o assassino em *The Pillowman*.

É a conjunção desses dois aspectos, o estrutural — que une, por meio do texto escrito, o narrar típico da literatura com o mostrar típico do teatro na própria *mise-en-scène* — e o metaficcional — o jogo entre leitura, escrita, interpretação e “realidade” e pacto ficcionais que sustentam o todo da peça —, que vai tornar “The Little Jesus” o mais horrendo e macabro dos dez enredos presentes na peça e, ao mesmo tempo, transformar o horror em elemento estrutural, e não apenas temático, dando-lhe o estatuto de possibilitador da textualidade e responsabilizando-o diretamente pela articulação do terror que a peça causa sobre os leitores/espectadores, um terror que vai, em suas mentes, se efetuar como um medo que ecoa das perversões sadomasoquistas presentes em seus inconscientes. É o horror, portanto, que engendra a tessitura macabra de *The Pillowman*, e a história da Jesusinha é, como se verá, apenas o exemplo mais bem acabado e significativo entre os outros oito enredos criados pelo protagonista, todos articulados pelo mesmo uso do horror como gerador e subversor de múltiplos significados.

“Era uma vez, em uma terra não tão distante”, inicia Katurian, ironicamente, à maneira dos contos de fadas clássicos, a narração de “The Little Jesus” às demais personagens e aos leitores/expectadores, enquanto tudo que ele narra é ao mesmo tempo encenado no palco, “vivia uma garotinha, e, ainda que seus bondosos pais não a tivessem criado, em absoluto, de modo religioso, ela estava muito muito convencida de que era uma segunda vinda do Senhor Jesus

Cristo”² (McDONAGH, 2003, p. 67-68). A partir desse convencimento, auto-imposto e sem maiores explicações, a garotinha, que tem seis anos de idade, começa a agir como se fosse o próprio Cristo: é extremamente bondosa, perdoa a todos que lhe fazem mal, ajuda a todos os necessitados que encontra em seu caminho e, toda vez que seus pais tentam impedi-la, ela se revolta, sapateia, grita e joga suas bonecas no chão, como faria qualquer criança de seis anos quando contrariada. Um dia, a garotinha desaparece por muito tempo, o que deixa seus pais desesperados até receberem uma ligação da igreja local na qual o padre pedia que viessem buscá-la. No caminho, os pais morrem em um acidente, pois, “em sua pressa eles tentaram se desviar de um caminhão de carne que estava vindo em sua direção, foram decapitados e morreram”³ (McDONAGH, 2003, p. 68). A garotinha é adotada por um casal de pais adotivos, que dela abusam de todas as maneiras: toda vez que ela tenta fazer alguma bondade eles a espancam, e tornam sua vida uma tortura constante. Até que um dia ela encontra um cego pedindo esmolas à beira da estrada. “Ela misturou um pouco de cuspe com poeira e espalhou sobre seus olhos. Ele a denunciou à polícia por ter espalhado cuspe e poeira sobre seus olhos”⁴ (McDONAGH, 2003, p. 69). Quando os pais adotivos a trazem de volta da delegacia, eles lhe perguntam se quer mesmo ser como Jesus, ao que a menina responde “*Finalmente* vocês entenderam, seus imbecis!”⁵ (McDONAGH, 2003, p. 70, grifo do autor).

O que se tem a partir desse momento, narrado por Katurian e inteiramente mostrado no palco no mesmo instante da narração, é todo o processo da Paixão de Cristo cruel e sarcasticamente infligido

2 As traduções dos trechos citados de *The Pillowman* são do autor do presente texto. No original: Once upon a time in a land not so very far away there lived a little girl, and, although this little girl’s gentle parents hadn’t brought her up very religiously at all, she was quite quite determined that she was the second coming of the Lord Jesus Christ.

3 No original: in their haste they careened into an oncoming meat truck, were beheaded and died.

4 No original: She mixed a little of her spittle in the dust and rubbed it over his eyes. He reported her to the police for rubbing dust and spittle in his eyes.

5 No original: *Finally* you fucking get it!

à garotinha por seus pais adotivos, de uma maneira atualizada para o contemporâneo. Desse modo, a mãe adotiva faz uma coroa de arame farpado e colocana cabeça da criança, enquanto o pai adotivo a chicoteia com um chicote de nove pontas (um *cat o'nine tails*, versão atualizada do *flagrum* romano utilizado contra Cristo) por cerca de duas horas. Quando ela recobra a consciência, os pais adotivos perguntam “Você ainda quer ser como Jesus?”⁶, ao que a garotinha responde “Sim, eu quero”⁷ (McDONAGH, 2003, p. 70). Eles então a fazem carregar uma pesada cruz em torno da sala de estar por inúmeras vezes até ela não suportar mais, quando repetem a mesma pergunta e obtêm a mesma resposta. Diante disso, os pais adotivos crucificam a garotinha e a deixam padecer “enquanto assistiam TV, e quando todos os bons programas haviam acabado eles desligaram a TV e afiaram uma lança”⁸ (McDONAGH, 2003, p. 70). A mesma pergunta foi novamente repetida à garotinha crucificada, que respondeu “Não. Eu não quero ser como Jesus. Eu *sou* Jesus, seus idiotas!”⁹ (McDONAGH, 2003, p. 71, grifo do autor). Os pais adotivos cravaram a lança em um de seus flancos e foram dormir. No dia seguinte, eles se surpreenderam, pois a garotinha ainda estava viva. Eles a tiraram da cruz e a colocaram em um caixão de vidro, selaram a tampa e a enterraram viva, “... e as últimas vozes que ela ouviu foram de seus pais adotivos acima, condenando... [...] Bem, se você é Jesus, você vai ressuscitar novamente em três diz, não vai?”¹⁰ (McDONAGH, 2003, p. 71).

Katurian: E a garotinha pensou sobre isso por um instante, então sorriu para si mesma e murmurou “Exatamente. Exatamente”. *(Pausa)*. E ela esperou. E esperou. E esperou.

6 No original: Do you still want to be like Jesus?

7 No original: Yes, I do.

8 No original: while they watched television, and when all the good programmes were over they turned it off and they sharpened a spear.

9 No original: No. I don't want to be like Jesus. I fucking *am* Jesus!

10 No original: ... and the last voices she heard were her foster-parents above, calling out... [...] Well, if you're Jesus, you'll rise again in three days, won't you?

As luzes esmaecem, de algum modo, sobre o caixão enquanto a garota arranha a tampa lentamente com suas unhas. Katurian sobe e caminha sobre ele.

Três dias depois, um homem que caminhava no bosque topou com uma pequena cova, recentemente aberta. Mas, como o homem era muito muito cego, ele continuou seu caminho, não ouvindo, infelizmente, um arranhar horrível de osso sobre madeira há alguma distância atrás dele. O arranhar foi vagorosamente desaparecendo até se perder para sempre na negra, negra escuridão da floresta vazia, vazia, vazia¹¹ (McDONAGH, 2003, p. 71-72).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁRIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 19 – 54.

Le BRETON, David. A síndrome de Frankenstein. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p. 49 – 67.

McDONAGH, Martin. *The Pillowman*. London; New York: Faber and Faber, 2003.

11 No original: Katurian – And the little girl thought about it for a while, then she smiled to herself and she whispered, 'Exactly. Exactly.' (*Pause.*) And she waited. And she waited. And she waited.

Lights fade on the coffin somewhat, as the girl, slowly, scraped her fingernails down the lid. Katurian walks up to and over it.

Three days later a man out walking the woods stumbled over a small, freshly dug grave, but, as the man was quite quite blind, he carried on by, sadly not hearing a horrible scratching of bone upon wood a little way behind him, that ever so slowly faded away and was lost for ever in the black, black gloom of the empty, empty, empty forest.

ASPECTOS DO GÓTICO NA POESIA DE VINCENZO MONTI

Sérgio Mauro^{1*}

Inicialmente, antes de investigar o “gótico” nas poesias de Monti, que nasceu em Alfonsine, perto de Ferrara, em 1754, e morreu em Milão, em 1828, vale a pena analisar o relacionamento dele com a ciência oficial da época. Monti cultuou os cientistas e fez deles heróis emblemáticos da época até mesmo nos primeiros anos do século XIX. Monti, na poesia “In morte di Lorenzo Mascheroni”, de 1801, manifestou estupor e entusiasmo diante das fantásticas descobertas de Alessandro Volta. O poeta colocou-se como observador entusiasta a descrever as experiências do cientista, demonstrando inclusive conhecimento dos processos empíricos que levaram às descobertas:

che vita infonde pe’ contatti estremi
di due metalli (meraviglia a dirsi)
nei membri, già di pelle e capo scemi,
delle rauche di stagno abitatrici,
e di Galvan ricrea gli altri sistemi ²(MONTI,
1963, p. 180).

Os versos citados exemplificam muito bem a tentativa feita por Monti de relacionar as descobertas científicas anteriores (as de Galvani) com as experiências de Alessandro Volta, notável inventor da primeira pilha elétrica.

A lista de cientistas homenageados pelo poeta em “In morte

1 *Professor assistente-doutor de língua e literatura italiana do Departamento de Letras Modernas da FCL UNESP Araraquara. Este trabalho é fruto de pesquisas realizadas na Itália com o auxílio da FAPESP

2 que vida infunde pelos contatos extremos/de dois metais (maravilha de se ver/nos membros, já sem pele e sem cabeça, das cavernas de latão moradores/ e de Galvan recria os outros sistemas” (tradução própria).

di Lorenzo Mascherone” não se limita, porém, a Galvani e a Volta, pois aparecem referências nos primeiros versos a Galileo Galilei, e depois também a Bartolommeo Borda, matemático francês amigo de Lorenzo Mascheroni, que dá título ao poema e que também fora poeta-cientista, a Lazzaro Spallanzani, a Giambattista Riccioli, jesuíta e astrônomo, a Francesco Bianchini, físico e matemático da época, e a Barnaba Oriani, matemático e astrônomo.

Além de poesias encomiásticas que louvavam as realizações dos cientistas da época, o poeta de Ferrara não foi apenas autor de poesias empoladas e grandiloquentes, como observou boa parte da crítica italiana, mas também de inegáveis feitos como o poema *Bassvilliana*, obra bastante discutida, lida e relida principalmente no século XX. O livro baseia-se no linchamento do republicano francês Ugo Bassville, que se encontrava na Itália na qualidade de membro do governo revolucionário. Cometido por pessoas do povo em Roma, o linchamento deu o estímulo de que o poeta necessitava para conjugar as suas ideias contrárias aos “horrores da Revolução” de 1789 na França à tentativa de adotar Dante como modelo inspirador. De fato, ao narrar em versos o itinerário da alma de Ugo Bassville, em evidente relação intertextual com a *Divina Commedia*, Monti procurou condenar o jacobinismo da Revolução Francesa, à medida que a alma de Bassville só poderá ascender a Deus quando cessarem os enforcamentos e todos os delitos, na visão do autor, que eram cometidos na França. Parte da crítica considerou inclusive que na *Bassvilliana* o poeta demonstrou-se “pouco sincero”, pois na vida real nutria sentimentos ambíguos com relação aos ideais revolucionários.

No poema de Monti ocorre a transformação de Paris em “centro do universo”, sendo possível até a comparação descabida entre Luís XVI e Jesus Cristo. O “pastiche” de citações, que variam de Virgílio a Dante, realizado pelo poeta de Ferrara, quando dá voz ao protagonista Bassville, não consegue atingir a dimensão trágica por ele desejada.

Francesco Flora, notável estudioso da literatura italiana, destacou a questão do mito na poesia de Monti. Para o crítico, não havia na poesia “montiana” meros exercícios retóricos que utilizavam os mitos,

e sim a compreensão da atemporalidade e do possível emprego do aspecto mítico para a compreensão da tremenda sucessão de eventos históricos a que o poeta assistiu e procurou compreender, apesar das muitas contradições e incoerências: “...la mitologia montiana non è già da intendere in angusto senso scolastico; è l’essenza della sua capacità emotiva” (FLORA, 1928, p. 19).³

Enrico Bevilacqua, na introdução à edição da *Bassvilliana* de 1932, embora também destaque os maneirismos e a por vezes incômoda grandiloquência dos versos de Monti, não deixa de reconhecer a “dignidade” do poeta de Ferrara, especialmente a *Bassvilliana*. Para ele, não se pode negar o valor de documento histórico desta obra, ainda que nos pareça datada, pois os fatos que se seguiram à conclusão da obra de certo modo desmentiram ou tornaram pouco críveis as referências à história imediata retratada nos versos.

O crítico francês Paul Hazard, no livro *Rivoluzione Francese e Lettere Italiane (1789-1815)*, salienta que dificilmente Monti, poeta ligado à tradição política italiana e à Igreja, poderia ter compreendido o desenrolar dos acontecimentos durante a Revolução. Hazard enxergava na poesia de Monti, e em quase toda a literatura em geral italiana, clara aversão à França e aos franceses. No caso específico da *Bassvilliana*, esta aversão teria sido elevada ao máximo, mas se traduziria em beleza poética. O crítico francês põe em evidência o notável contraste entre a grandiloquência e a intertextualidade com clássicos do passado, sobretudo com a *Divina Commedia*, e o manifesto desprezo pela Revolução que tão cruelmente guilhotinou Luís XVI. Enfim, aquilo que para outros críticos constituía o principal defeito da *Bassvilliana* foi por ele visto como grandeza poética:

attraverso le imitazioni manifeste com cui si è compiaciuto d’infiurare il proprio poema; attraverso la scelta del metro; attraverso il tono, così pieno d’um’implacabile maestà,

3 “...a mitologia montiana não deve ser entendida em estrito senso acadêmico; é a essência da sua capacidade emotiva” (tradução própria).

Monti si è avvicinato al grande modello in piena coscienza. (HAZARD, 1995, p. 66).⁴

Sobre Monti, encontram-se ainda as obras críticas que souberam inserir melhor a Bassvilliana no contexto histórico da época, ressaltando também as incoerências e contradições dos versos e do posicionamento político do autor, mas procurando entender melhor a concepção de beleza poética “montiana”. Desse modo, o livro de Giovanna Corvisiero, publicado em 1970, constitui o volume crítico mais abrangente sobre a Bassvilliana do século passado. A estudiosa ressaltou que as contradições evidentes de Monti, seja no que dizia respeito à ambígua visão da Revolução Francesa seja no que se relacionava às excessivas e repetitivas citações intertextuais, inseria-se, na verdade, na única função que para ele a poesia tinha na sociedade humana. O poeta de Ferrara acreditava, enfim, na beleza poética “consoladora” dos males humanos: “La letteratura era, per il Monti, il regno della bellezza consolatrice dei mali del mondo, il rifugio delle anime gentili lungi dagli orrori della guerra, dalle torbide passioni della vita cittadina e cortigiana” (CORVISIERO, 1970, p. 31).⁵

Com relação às inúmeras referências à *Divina Commedia* e ao fato de que Monti foi na época da Bassvilliana saudado como o “novo Dante”, Corvisiero, assim como fará Walter Binni, em 1981, evidencia as profundas diferenças entre o protagonista do poema montiano e o protagonista da obra-prima de Dante. Ugo de Bassville é construído por Monti como espectador passivo dos horrores perpetrados pelos revolucionários, enquanto o viajante Dante no reino dos mortos é concebido com grande dramaticidade e interage com todos os horrores presenciados no Inferno, com a esperança de salvação e com a melancolia do Purgatório e com a alegria imensa e a “festa

4 por meio das imitações manifestas com as quais procurou embelezar o próprio poema; por meio da escolha do metro; por meio do tom, assim tão cheio de uma implacável majestade, Monti se aproximou do grande modelo em plena consciência (tradução própria).

5 “A literatura era, para Monti, reino da beleza consoladora dos males do mundo, o refúgio das almas gentis distantes dos horrores da guerra, das sombrias paixões da vida urbana e cortesã” (tradução própria).

de luz” do Paraíso. A alma de Ugo de Bassville não cresce moral e espiritualmente, pois cumpre apenas a função de espectador do terror em Paris que supostamente o levará a “ficar livre” das penas infernais. Não é certamente o que ocorre na *Divina Commedia*, em que o protagonista aprende a conhecer profundamente os pecados e como deles libertar-se, para depois purgar-se e ascender aos céus.

Há evidente conexão entre a *Musogonia*, obra em que Monti aliou as referências à *Teogonia* e à *Titanomachia* aos eventos históricos da sua época, e a *Bassvilliana*. Na verdade, com a *Musogonia* o poeta de Ferrara tinha a intenção de cancelar a péssima impressão causada inicialmente pela *Bassvilliana*.

Monti parece em algumas ocasiões condenar explicitamente na *Bassvilliana* não só os rumos revolucionários, como também toda a visão iluminista que levou à Queda da Bastilha. Em outras, porém, como no poema *Pericolo*, posiciona-se contra os que queriam a restauração do antigo regime.

A ambiguidade política dele derivava principalmente da necessidade que o poeta sentia de cantar o evento histórico do momento, alternando louvores e condenações explícitas, e nem sempre tomando o devido distanciamento. Sendo assim, do mesmo modo que glorificou Napoleão Bonaparte em *Il Bardo della Selva Nera*, de 1806, não hesitou em louvar o retorno dos austríacos à Itália, após a queda de Napoleão. É preciso considerar que, no afã de manter-se fiel às Musas, o poeta talvez tenha confusamente expresso contraditórios posicionamentos diante de eventos históricos gigantescos que direta ou indiretamente afetaram a Itália, como a Revolução Francesa e as posteriores queda e ascensão de Napoleão Bonaparte.

Vários críticos da atualidade, como Ghidetti e Muscetta, ressaltam que Monti foi realmente o poeta dos “excessos”. Nestes excessos inserem-se as imagens monstruosas, infernais ou “góticas” da *Bassvilliana*, sempre inspiradas na *Commedia* de Dante. Há de tudo um pouco, sobretudo no II Canto. De fato, Ugo assiste ao triste espetáculo de Paris assediada por toda espécie de fantasmas horripilantes (por exemplo, os fantasmas dos druidas, chamados pelo poeta de

“fantasmi insanguinati”/sangrentos), de cujos cabelos literalmente jorra sangue que se espalha sobre a cidade, além de larvas enormes que simbolizam os jacobinos mais violentos. Este cenário gótico naturalmente prepara a visão da guilhotina na qual morrerá Luís XVI, descrito pelo poeta como um “inocente cordeiro” atacado por lobos famintos: “e il tuo buon rege, il re più grande, in atto/d’agno innocente fra digiuni lupi/ sul letto de’ ladroni a morir tratto” (MONTI, p. 112).⁶

Além de presenciar o horror espalhado pelos revolucionários, a alma do protagonista passa a saber, por meio do anjo que lhe serve de guia, que os jacobinos muitas vezes eram possuídos por demônios e que, embora ainda vivos, já tinham lugar garantido no inferno. Bassville assiste ainda à impressionante cena em que duas mulheres, representando a Fé e a Caridade, carregam duas taças com o sangue do rei e de outros inocentes trucidados pelos revolucionários. Uma das mulheres exprime o desejo de punição de toda a França e particularmente de Marat e Robespierre, e em seguida acompanha quatro anjos querubins que derramam o sangue contido nas taças sobre a terra.

As passagens mencionadas não deixam dúvidas sobre a eficácia “didática” das imagens de horror a que a alma de Ugo de Bassville, antes de ascender aos céus, é obrigada a assistir para se purgar e para compreender o horror revolucionário, na visão do autor. Para Monti, a redenção da alma do protagonista simbolizava a salvação da própria França, a partir do momento em que o país realmente compreendesse e começasse a se libertar do inferno perpetrado pelo jacobinismo.

Na verdade, a grandiloquência e o excessivo ímpeto de Monti, até mesmo nas descrições de sangue e horror, escondia a objetividade “científica” que ele sempre pretendia alcançar nos versos e que frequentemente o levava a “não colocar o coração” na poesia, como disseram muito propriamente o grande poeta Giacomo Leopardi, no século XIX, e o crítico Walter Binni, no século passado. Mais uma vez, se “gótico” há na Bassvilliana, ele se deve muito mais à pretensa objetividade que a uma escolha deliberada feita pelo poeta.

6 “e o teu bom rei, o rei maior, em ato de cordeiro inocente entre famintos lobos/ sobre o leito de ladrões conduzido à morte” (tradução própria).

Como conclusão, pode-se afirmar que Monti, apesar da verbosidade e da pretensão frequentemente tola de se equipar a Dante, obteve resultados satisfatórios quando soube evitar o tom melodramático, o que acontece apenas nas passagens meramente descritivas e cientificamente objetivas da *Bassvilliana*, e em vários sonetos esparsos. Além do mais, pode não ter conseguido alcançar o objetivo de ser o segundo Dante da Itália, mas ao menos foi o autor de uma belíssima e famosa versão em italiano da *Ilíada*, de Homero, o que não é pouco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORVISIERO, Giovanna Carosella. *Mitologia e fantasia in Vincenzo Monti*. Napoli: Loffredo Editore, 1970.

FLORA, F. *Poesie di Vincenzo Monti*. Firenze: Vallecchi, 1928.

HAZARD, P. *Rivoluzione Francese e Lettere Italiane (1789-1815)*. Tradução de Pier Antonio Borgheggiani. Roma: Bulzoni, 1995.

MONTI, V. *Poesie scelte*. Roma: Cremonese, 1963.

O DESTINO ERRANTE DE *PARAÍSO PERDIDO*, DE JOHN MILTON, NO CONTO “NUNCA APOSTE SUA CABEÇA COM O DIABO”, DE EDGAR ALLAN POE.

Miriam Andrade^{1*}

Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, afirma que:

As narrativas pertencentes ao grupo do Absurdo e do Insólito [...] possuem como ponto de convergência o caráter insólito como estruturador, isto é, se filiam a uma estética que frustra as regras existentes no mundo empírico atualmente ao possuir eventos extraordinários – que fogem ao ordinário, ao comumente aceitável – e/ou sobrenaturais – sobre-humano. (TODOROV, 1992, p. 174)

Flávio Garcia, em *O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários* (GARCIA, 2007, p.19), entende por insólito tudo aquilo que quebra as expectativas do leitor, tendo por referência sua realidade experienciada; aquilo que foge à ordem e à lógica vigente; algo não habitual e extraordinário, que pode se originar de acontecimentos sobrenaturais ou eventos aparentemente inverossímeis. Os termos extraordinário e sobrenatural resumem a noção de insólito e acabam por promover uma aproximação com a literatura gótica, uma vez que, entre as principais características desse gênero, incluem-se, também, esses sentidos. Além desses aspectos, na ficção gótica está presente uma combinação de horror e

1 *Doutora em Literatura Comparada, pesquisadora bolsista do PNPd/CAPES, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

extrema emoção que garante, na maioria das narrativas desse gênero, uma atmosfera de escuridão, temor e ansiedade².

Aparecido Donizete Rossi, em seu artigo “Manifestações e configurações do Gótico nas Literaturas Inglesa e Norte-Americana” (2008), apresenta um panorama da busca das origens do gênero gótico na cultura ocidental, desde a sua noção comum, de algo que causa medo e terror, até o aprimoramento desse gênero nas literaturas de língua inglesa. Para Rossi, em alguns momentos, a literatura gótica se encontra com as manifestações do insólito, por meio de narrativas que apresentam eventos distantes do real e promovem o desequilíbrio entre as noções de realidade e ficção. Para ilustrar seu estudo, Rossi elenca exemplos de textos da Literatura Inglesa que apresentam elementos do gênero gótico em suas narrativas, dentre os quais, o poema épico do século XVII, do escritor John Milton, *Paraíso Perdido*.

Embora a literatura gótica tenha sido assim intitulada a partir da segunda metade do século XVIII, mais precisamente com a publicação do romance *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, o gótico já estava presente e entranhado na cultura, na língua e na literatura inglesas, como se pode sentir nos traços do Satã de *Paraíso Perdido*, refletidos no próprio herói-vilão do romance de Walpole³.

O poema *Paraíso Perdido*, de Milton, publicado em 1674, trata da visão cristã da origem do homem, abordando a rebelião e a queda dos anjos, a criação de Adão e Eva, a tentação por Satã, a expulsão do Paraíso e a promessa da Redenção futura, delineando, assim, o eterno conflito entre o Bem e o Mal e a busca de conciliação entre Deus e os seres humanos.

A partir do apresentado até aqui, este artigo propõe um estudo das relações possíveis e pertinentes entre o gótico na literatura e o insólito, sendo o caráter do insólito lido, segundo Todorov, como estruturador.

2 Cf. GOTHIC FICTION. In: DICTIONARY of Literary Terms. Disponível em <https://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Gothic_fiction.html>. Acesso em 28 jun.2014.

3 Cf. THE ROMANTIC PERIOD. In: Norton Anthology of English Literature. Disponível em <<https://www.norton.com/college/english/nael/romantic/welcome.htm>>. Acesso em 27 jun. 2014.

Nessa perspectiva, o gótico e o insólito se fundem em uma estética que frustra o comum e o ordinário e se abre ao sobrenatural. Essa estética é estudada no diálogo entre a obra de Milton, *Paraíso Perdido*, e o conto de Edgar Allan Poe, “Nunca aposte sua cabeça com o diabo: conto moral”. Ao dialogar com Milton, Poe não legitima ou reitera o poder da obra do poeta inglês, mas estabelece com ela uma relação de complementaridade e, por conseguinte, assume seu destino errante, ou sua herança literária, tanto dos aspectos góticos, como dos insólitos.

Neste estudo, a noção de destino errante é lida sob a ótica da *destinerrance* – termo cunhado pelo filósofo Franco-argelino, Jacques Derrida, que incorpora as ideias de destino, herança e errância (DERRIDA, 2004, p. 259). A partir do que propõe Derrida, um estudo de Luiz Sá sugere o uso desse termo para o entendimento de relações entre textos, escapando à negatividade do conceito de influência literária, tradicionalmente caracterizada pelo estudo de fontes, pela busca incansável de paralelos analíticos entre obras, pelo perigo da dicotomia preconceituosa da origem/cópia, pela noção de débito/crédito ou empréstimo literário (SÁ, 2009, P. 119-125). O resultado dessas relações passa a ser lido como uma produção/criação original que chegou, vagou ou errou até alcançar um dito destino, por meio de uma tradução ou de uma abordagem intertextual. Sob essa ótica, é possível dizer que ecos dos textos de Milton podem ser ouvidos no universo literário de outras épocas, inclusive no de Poe.

Como já foi mencionado, os traços do Satã, de *Paraíso Perdido*, estão presentes no primeiro romance gótico, *The Castle of Otranto*, os quais constituem um ponto de convergência entre esses textos. Descrições do Demônio, Diabo ou Satã, assim como de diversas manifestações do Mal personificado, estão presentes na cultura ocidental desde o relato bíblico, e suas características físicas são ainda mais detalhadas a partir dos textos medievais. Segundo Neil Forsyth, em seu livro *The Old Enemy*, Satã é um personagem narrativo.

Satã emergiu a partir da tradição mitológica antiga, e ele nunca desmantelou os sinais

de suas origens. Na verdade, o meu ponto principal de discussão aqui é o de que Satã deve ser concebido não como o princípio do mal, mas como um personagem narrativo [...]. Como Santo Agostinho e Milton demonstram, é precisamente quando Satã se considera independente, que ele está mais enganado. O personagem dele é, no sentido literal da palavra, uma *ficção*. (FORSYTH, 1987, p. XIV)⁴

Assim, um estudo literário sobre Satã (diabo ou demônio) como personagem narrativo permite uma análise em que se possam considerar rastros da obra miltoniana, como no conto de Edgar Allan Poe, “Nunca aposte sua cabeça com o diabo: conto moral”. Esse conto, publicado pela primeira vez em 1841 e traduzido no Brasil por Oscar Mendes, narra a história de um sujeito que aposta a cabeça com o diabo e acaba perdendo a aposta. O protagonista do conto de Poe tem o mal inscrito no próprio nome, Toby Dammit, *damn it* – maldição. Dentre os vícios desse personagem, os mais incômodos são o de fazer apostas e o de usar a expressão “aposto minha cabeça com o diabo” – o que acaba por se concretizar quando, ao ser desafiado por um velho (provavelmente a encarnação do diabo) a atravessar uma ponte com um pulo, ele aposta que o faria e tem a cabeça cortada por uma espécie de gancho preso à estrutura da ponte.

O conto de Poe promove uma crítica ao Transcendentalismo Norte-Americano, movimento que busca a elevação do ser em uma transcendência da vida e do renascimento interior, numa atmosfera repleta de ideias e cores reluzentes, que se harmonizam com a expressão do divino. As manifestações do gênero gótico estão presentes nessa narrativa, especialmente na tentativa de oposição direta aos elementos do Transcendentalismo. No conto de Poe, a caminhada é rumo à queda, ao obscuro e, conseqüentemente, à morte. O movimento da narrativa difere, então, do renascimento do

4 Tradução própria.

corpo e da mente de um transcendentalista, para a desintegração do corpo e da mente do protagonista. Os elementos da literatura gótica se confirmam no signo do Mal presente no nome do protagonista e no personagem que insiste para que ele atravesse a ponte em um pulo. Os elementos góticos também se apresentam na violência e violação do corpo de Dammit, que tem sua cabeça cortada por uma das peças que estruturam a ponte e, depois de morto, tem os seus restos vendidos para fabricação de ração para cães.

Nesse conto, o insólito como elemento estruturador é assinalado desde o seu título, que aponta para o extraordinário evento de uma aposta com o diabo, até o final, com a queda e desintegração do ser humano que, mesmo decapitado, vive por algum tempo e chega até ao ponto de recusar uma medicação para se sentir melhor. Um corpo sem cabeça que ainda é capaz da recusa é a própria representação do sobre-humano.

Conforme George E. Haggerty, em seu livro *Gothic fiction, Gothic form*,

a chave para a subjetividade na ficção gótica está na habilidade de confundir o senso do “real”. Tal confusão é a base do formato da narrativa. Na suspensão momentânea da narrativa do mundo do romance, nós somos deixados sem a certeza do que a gente acredita ser os limites “naturais”. A base ontológica da experiência da ficção mudou, e o “realismo” dá lugar à “fantasia” como uma maneira de interpretar a própria experiência’. (HAGGERTY, 1989, p. 32)⁵

No conto de Poe, então, o leitor é convidado a suspender momentaneamente a sua concepção de “natural”, para aceitar a ideia de um corpo sem cabeça, que ainda opina – circunstância que funde o horror gótico com o sobrenatural insólito.

5 Tradução própria.

Depois da breve análise do gótico e do insólito presentes nos elementos dessa narrativa, retomo aqui a relação com o texto de Milton. No conto de Poe, dois personagens trazem ecos do Satã miltoniano: o protagonista Dammit, cujo nome significa maldição, e o velho da ponte. Esse velho surge na ponte quando o narrador, amigo do protagonista, grita por “Dammit/Dammit” – maldição/maldição – e ele responde todas as vezes com a afirmativa “Aham”. Ou seja, o Mal foi chamado e respondeu positivamente que estava lá. A presença de referências ao diabo e à maldição como personagens literários remete à criação miltoniana, se se considerar que, como afirma o poeta inglês Percy Shelley (*apud* FORSYTH, 1987, p. xiv), “O diabo [...] deve tudo a Milton”.

Os elementos do gótico estão em *Paraíso Perdido* na história do próprio Satã, que é a personificação do maligno na gênese humana, o que incita o leitor à suspensão do “real”. O insólito está presente também desde a abertura desse poema, na proposta de Milton, de “justificar os meios de Deus para os homens” (I, 26), uma vez que o incomum e o sobre-humano dessa proposta escapam às condições do real, no maior evento extraordinário, o da própria Criação, a divina, que se desdobra na literária. Então, o diabo, um dos personagens góticos por excelência, de acordo com a definição desse gênero⁶, é o que promove o diálogo entre as duas obras aqui tratadas.

Outro elemento que serve também a esse diálogo é o espaço narrativo da ponte, em que se desenrola uma parte do enredo. No livro 10 de *Paraíso Perdido*, há menção a uma ponte construída pela Morte (personagem masculina personificada no poema épico), como uma passagem que se inicia na Terra e desce até o inferno. Mais adiante, ela é referenciada como uma ponte maldita que vai até ao abismo da escuridão (X, 301-371), cuja travessia pode infligir muitos tormentos a quem tentar tal empresa. Na ponte de Milton estão Satã, a Morte e o Pecado. No conto de Poe, ao entrarem na ponte, o protagonista e seu amigo (narrador), sob as vistas do velho, “experimentam o contraste

6 Cf. GOTHIC FICTION. In: Dictionary of Literary Terms. Disponível em <https://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Gothic_fiction.html>. Acesso em 28 jun. 2014.

entre o brilho exterior e a escuridão interior que fortemente se instaurou sobre o espírito deles” (p. 432). Dammit sofre o tormento da maldição. Pode-se dizer que a referência a uma ponte com elementos correlacionáveis se encontra também no conto de Poe.

Embora as relações entre o texto de Milton e o de Poe não sejam marcadas por referências ou alusões diretas, os traços de Milton se percebem enquanto ausência, se uma análise como a que esse estudo propõe for realizada. Como o panorama do gótico esboçado por Rossi demonstra, o desenvolvimento do gótico passa pela Literatura Inglesa e se fortalece na Literatura Norte-Americana do século XIX, na obra dos dois grandes mestres do gótico: Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe:

Como se estivessem em sinergia com a literatura gótica inglesa, eles trabalham e desenvolvem o gênero como que a dar uma continuidade, como se fizessem parte de uma longa tradição que não pode ser quebrada: algo como os muitos nomes e aparições várias do homem da areia de Hoffmann. (ROSSI, 2008, p. 73)

O destino errante de Milton na obra de Poe, mais especificamente no conto “Nunca aposte sua cabeça com o diabo”, pode ser entendido, conforme sugere a citação de Rossi, como se esses textos fizessem parte de uma longa tradição que não se quebra, mas se renova com outros nomes e várias aparições. O conto de Poe e o poema épico de Milton fazem parte de uma mesma tradição e, sob essa perspectiva, seus nomes e suas aparições se suplementam nas diversas manifestações do Mal, no insólito que estrutura o sobre-humano, no gótico que traz elementos de composição como a escuridão, a personificação e encarnação do Mal, na ponte que sugere a noção de travessia, na criação (literária), que renasce em outros tempos e com outros nomes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DERRIDA, Jacques. *Papel máquina*. Tradução por Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DICTIONARY OF LITERARY TERMS. Disponível em <https://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Gothic_fiction.html>. Acesso em 28 jun. 2014.

FORSYTH, Neil. *The old enemy*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

GARCIA, Flavio. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCIA, Flavio (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

HAGGERTY, George E. *Gothic Fiction / Gothic Form*. University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1989.

MILTON, John. ORGEL, Stephen; GOLDBERG, Jonathan, eds. *John Milton: the major works*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

NORTON ANTHOLOGY OF ENGLISH LITERATURE. Disponível em <<https://www.wnorton.com/college/english/nael/romantic/welcome.htm>>. Acesso em 27 jun. 2014.

POE, Edgar Allan. *Complete tales and poems*. New Jersey: Castle Books, 2002.

ROSSI, Aparecido Donizete. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. **Ícone**: Revista de Letras, v. 2, p. 55 – 76, 2008. Disponível em < http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras_letras/aparecido_rossi.pdf>. Acesso em 28 abr. 2014.

SÁ, L. F. F. Intertextualidade e Influência em “Destinerrance”. In: PEREIRA, Maria Antonieta Pereira; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (org.). *Jacques Derrida: Atos de Leitura, Literatura e Democracia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Linha Ed. Tela e o Texto, 2009, p. 119-125.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.