

REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM *O GRANDE DEUS PÃ*, DE ARTHUR MACHEN

Shirley de Souza Gomes CARREIRA*

- **RESUMO:** Este trabalho visa a demonstrar a filiação da novela *O grande deus Pã*, de Arthur Machen (1863-1947), à literatura gótica, enfatizando primordialmente o tratamento dado pelo autor às personagens femininas. As representações da mulher nessa obra reportam-se a dois perfis distintos da mulher vitoriana: a mulher submissa e a *femme fatale*. Entrelaçando elementos como paganismo, ocultismo e o sobrenatural, Machen cria uma narrativa em que a sensação de medo e horror é construída por meio de um jogo de exposição e ocultação, que tem na personagem Helen Vaughan a personificação do mal, compreendido como uma força desestabilizadora dos valores do patriarcado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Arthur Machen. *Femme fatale*. Gótico. *O grande deus Pã*.

Arthur Machen e a literatura gótica: aproximações

Muito embora a obra de Arthur Machen (1863-1947) não seja considerada gótica, na acepção mais estrita do termo, mas alinhada à *weird fiction*¹, é possível identificar em seus textos características tais que permitem estabelecer essa filiação.

A literatura gótica foi inaugurada com a publicação de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole. Tendo por característica os cenários medievais, as figuras masculinas malélicas e tiranas, os eventos sobrenaturais e uma atmosfera de mistério, suspense e medo, seu caráter transgressor relacionava-se à desilusão com os ideais racionalistas e à percepção de que estes não seriam capazes de solucionar as angústias do homem frente ao desconhecido. Até então, a palavra **gótico** era associada à ideia de barbarismo e seu vínculo à literatura deu-se quando Walpole

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Faculdade de Formação de Professores – Departamento de Letras – São Gonçalo – RJ – Brasil. 24435-005 – shirleysgcarr@gmail.com

¹ *Weird fiction* é um termo cunhado por Sheridan Le Fanu que foi, mais tarde, adotado por H. P. Lovecraft para designar os diversos tipos da literatura de horror. O termo não tem tradução específica para o português, sendo geralmente referido como “ficção do estranho”. Segundo Lovecraft, Arthur Machen exerceu forte influência em sua obra.

acrescentou o subtítulo **a Gothic story** à segunda edição do seu livro (HOGLE, 2002, p. 21).

De acordo com a *Encyclopedia of Gothic Literature* (SNODGRASS, 2005, p. 157-158), a literatura gótica passou por períodos de **avivamento**, atingindo o seu ápice em 1810, para quase desaparecer na década seguinte. Como Júlio França (2016, p. 2593) ressalta, “a poética gótica não se esgotou em suas realizações como estilo de época histórico”, mas passou por desdobramentos e reelaborações que ainda estão em curso hodiernamente.

A partir da segunda década do século XIX, embora ainda centrada no conflito entre a razão e o que o conhecimento humano não conseguia apreender, ela direcionou seu enfoque para as descobertas científicas e as transformações sociais do período.

A ficção gótica abrange textos ficcionais comumente denominados literatura de terror e literatura de horror. Muito embora ambas tenham o intuito de suscitar o medo no leitor, a literatura de terror está associada a uma atmosfera de suspense cuja explicação nada possui de sobrenatural, sendo essencialmente psicológica, enquanto que a literatura de horror contém indissociavelmente elementos do sobrenatural. Segundo Jancovich (1992, p. 8), as narrativas de horror partem de uma situação de ordem, passam por um período de desordem causada pela irrupção de forças monstruosas ou aterrorizantes e finalmente alcançam o desfecho, em que esses elementos disruptivos são contidos ou destruídos e a ordem restabelecida. Deste modo, entende-se que a *weird fiction*, por caracterizar-se como literatura de horror, está filiada à literatura gótica.

Em *Gothic Literature* (2007, p. 87), no capítulo intitulado “Gothic Proximities 1865-1900”, Smith afirma que, nas obras góticas escritas a partir de 1865, há um distanciamento dos princípios do que podemos denominar **gótico convencional** ou **tradicional** e, em um breve resumo ao fim do capítulo, ele enumera algumas características da produção gótica do período, tais como uma progressiva **internalização do mal**, acompanhada de **uma nova versão de monstruosidade**, o surgimento de um **cenário gótico urbano** e uma forte influência da **teoria da degeneração**. Na cronologia de textos góticos que precede a introdução de *Gothic Literature*, Smith relaciona duas obras de Machen: *The great god Pan* e *The inmost light*.

Por outro lado, em “O gótico e a presença fantasmagórica do passado”, França (2016, p. 2493) menciona três elementos cuja ocorrência concomitante, aliada à técnica de manutenção do suspense e do medo, é essencial à estrutura narrativa e à visão de mundo góticas: o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. Esses elementos estão presentes nos textos de Machen, conforme será demonstrado mais adiante.

Assim, para efeito deste trabalho, a novela *O grande Deus Pã* será considerada como uma obra filiada à tradição gótica e, a partir dessa categorização, as personagens

femininas serão analisadas, de modo a demonstrar o quanto sua caracterização se aproxima ou se distancia do modelo da literatura gótica tradicional e de que forma representa um posicionamento do autor em relação ao período histórico em que a obra foi escrita.

O grande deus Pã e as mulheres

Arthur Machen nasceu no País de Gales e passou a infância no condado de Gwent, em Gales do Sul, onde o contato com a natureza agreste e um tanto lúgubre das Black Mountains e da floresta de Wentwood, além dos vales remotos de Severn, serviu de inspiração para muitos dos cenários evocados em sua obra. O aspecto inóspito desses locais confere à novela *O grande deus Pã* algo da atmosfera gótica clássica, muito embora a maior parte da história se desenrole na cidade de Londres, o *locus horribilis* onde acontecimentos insólitos ocorrem. Para o autor, pobre e solitário, a Londres dos anos 1880 era tão estranha e assustadora quanto os cenários de sua terra natal.

A novela *O grande deus Pã* foi primeiramente publicada no periódico *The Whirlwind*, em 1890. Concebida segundo uma ótica decadentista que apresentava uma reação finissecular contra o positivismo e cientificismo então predominantes, ela descortina ante os olhos do leitor um mundo onde as experiências místicas, o paganismo e o ocultismo se entrelaçam para produzir o medo.

Machen era adepto do ocultismo e fez parte da Ordem Hermética da Aura Dourada, o que explica a incorporação ao texto da sua crença mística de que o mundo ordinário oculta um outro mundo, cujo desvelamento pode levar ao extremo da loucura, do sexo e à morte. Segundo Carreira (2017, p. 92), “a ficção de Machen, como um todo, revela a luta do autor contra o materialismo científico que predominava em seu tempo, bem como sua visão de que a experiência mística é um instrumento importante para a compreensão do mundo”.

Na novela, o cientificismo é metaforizado na figura do Dr. Raymond que, no primeiro capítulo, utiliza a criada Mary como cobaia para um experimento neurológico. O texto dá a entender que existe algum tipo de ligação afetiva entre o médico e a criada, porém este não hesita em abrir-lhe o cérebro para que ela tenha um vislumbre do mundo espiritual, por ele denominado **a visão do Grande Deus Pã**:

— Olhe bem à tua volta, Clarke. Veja a montanha, as colinas, a floresta e os pomares, as searas e as pradarias que vão até o rio. Veja-me a teu lado. Ouça minha voz. Digo-te que tudo isso, desde a estrela que se acende no céu ao chão sob nossos pés, tudo isso são sonhos, sombras que nos escondem o mundo real. Esse mundo real existe, mas atrás de todo esse brilho e de todas essas ilusões existem lugares superiores, escondidos como por um véu. Se um ser humano

levantou esse véu, não sei. O que sei é que nesta noite, e perante nós dois, Clarke, esse véu será levantado. Talvez penses que o que estou dizendo seja estranho ou insensato. Será, não duvido, mas é real. Os antigos sabiam o que significa *levantar o véu*. Chamavam a isso *ver o deus Pã*. (MACHEN, 1986, p. 8).

A real pretensão de Raymond é estabelecer comunicação com um outro plano, governado por seres míticos. A experiência, presenciada por Clarke, um amigo do médico, parece ser bem sucedida a princípio, para logo se revelar como um completo fracasso:

De repente, se ergueu o som dum suspiro, o sangue voltou a corar o rosto exangue de Maria, os olhos se abriram e brilharam com estranho fulgor. Uma grande admiração se espelhou na face e as mãos se estenderam como para tocar algo invisível. E logo o espanto se converteu em horror, o rosto numa máscara abominável, e o corpo começou a tremer de tal forma que, se diria, era sua alma lutando na prisão carnal. Horrível visão! Clarke se precipitou porta afora, enquanto a jovem caía ao chão, uivando. (MACHEN, 1986, p. 8).

Assim como outras obras da literatura gótica, em que experiências científicas têm consequências catastróficas – *Frankenstein*, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, por exemplo –, *O grande deus Pã* apresenta o *tropo* do cientista louco (*mad scientist*) como uma crítica à ciência e ao racionalismo.

A brusca passagem para o segundo capítulo não possibilita, de imediato, que o leitor perceba a importância que Mary e a cirurgia por ela sofrida terão na história. Ao construir a personagem como uma jovem de dezessete anos, frágil, submissa e visivelmente envolvida emocionalmente com o patrão, Machen busca enfatizar a crueldade de Raymond, que, por ter recolhido Mary das ruas quando criança, livrando-a da fome e da miséria, julga que a vida dela lhe pertence. Muito embora Raymond não se assemelhe ao vilão gótico, ele representa, de certo modo, a força opressora do patriarcado, que subjuga a mulher à vontade masculina.

Em *The Doctor in the Victorian Novel: Family Practices* (2016), Sparks demonstra que as representações do médico na literatura vitoriana revelam uma luxúria faustiana, uma curiosidade intelectual ilimitada, que concorrem para o desastre no universo ficcional.

Quando, no segundo capítulo, Clarke lê uma carta do Dr. Phillips que relata a história de Helen Vaughan, uma órfã enviada pelo tutor para ser criada por uma família do País de Gales, a primeira impressão que se tem é de que o fio da narrativa se rompeu. Os acontecimentos ligados à jovem começam a delinear outro foco de interesse, pois esta vem a ser a causa da mudança de comportamento de um menino que, após vê-la no bosque com um homenzinho, passa a ter crises histéricas e enlouquece quando reconhece a fisionomia do tal homem na estátua de um fauno.

Os influxos góticos e decadentistas estão presentes nessa associação de Helen à imagem do fauno, que é a primeira alusão a Pã nessa parte da novela. Na mitologia, os faunos e os sátiros são seres lascivos e bizarros em sua constituição física e estão presentes em várias obras da literatura em língua inglesa, geralmente associados à natureza, mas é na segunda metade da era vitoriana que a figura de Pã ressurgiu com forte conotação sexual e associada ao pânico da homossexualidade.

Conforme França nos faz lembrar:

[...] o escritor gótico e o decadentista reeditam o olhar libertário romântico, investindo, no plano filosófico, contra os dogmas cientificistas, e no plano estético, contra as tendências realistas e naturalistas, ao “divergir de seus mecanismos de interpretação, por em crise suas metodologias, deslocar seu sistema de estruturação do real” (COUTINHO, 2010. p.18). No caso dos decadentistas, o esforço de superação das poéticas do Naturalismo não impediu, todavia, a contaminação pelas “bizarrias e anormalidades psicológicas” (IBID.) que tanto atraíam os escritores naturalistas, e que se harmonizavam ao gosto gótico pelas patologias. Na raiz dessa fascinação por perversões e perversidades – especialmente no que toca a experiência do sexo – que infestam as narrativas góticas e decadentistas (cf. PRAZ, 1996) estariam as pulsões sensorialistas românticas. (FRANÇA, 2013, p. 4).

Portanto, o sexo “é o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos” (PAGLIA, 2005, p. 15). Muito embora, no segundo capítulo, não haja ainda referência explícita a um comportamento lascivo por parte de Helen, o leitor tomará ciência, mais adiante, de que ela está envolvida no desaparecimento e morte da jovem Rachel, com quem fizera amizade.

Pouco antes de desaparecer, Rachel revelara à mãe, em desespero, os estranhos acontecimentos ocorridos durante os seus passeios com Helen. Como parte da estratégia narrativa usada por Machen para suscitar o medo, a passagem da novela em que Rachel confessa o que acontecera na floresta é suprimida e substituída por um travessão, de modo que cabe ao leitor conjecturar o teor da revelação, cuja gravidade é subentendida pela reação de Clarke ao relato:

— Meu Deus! Pensa no que dizes! É monstruoso! Coisas como essa nesta nossa terra, onde o homem vive e morre, luta, triunfa, às vezes sucumbe, é vencido pela tristeza e sofre, vítima de estranhos destinos ao longo de vários anos, bem sei! ... Mas isso, Philips, isso não! Se isso pudesse acontecer, este mundo seria um pesadelo! (MACHEN, 1986, p. 14).

Os capítulos seguintes trazem à cena a história de outra mulher, desta vez narrada por um novo personagem, Villiers, que relata a Clarke o choque que tivera ao encontrar seu velho amigo, Charles Herbert, em plena decadência física e mental. Herbert lhe confidenciara ter sido corrompido de corpo e alma por sua esposa, Helen, que, em seguida, desaparecera com tudo o que ele possuía. Poucos dias depois, Charles Herbert morrera de fome, em um quarto de hospedaria. Villiers, obcecado pelo mistério, começara a investigar a história, indo até a antiga residência do casal na cidade de Londres, onde tem uma experiência aterrorizante:

Ainda não pusera o pé no corredor quando senti uma impressão singular e pesada, causada pela atmosfera. É verdade que todas as casas vazias cheiram a mofo ou a algo do gênero, mas, neste caso, era algo diferente que não sei descrever. Parecia ter a respiração paralisada. Percorri as divisões da frente e do fundo. Na cave tudo estava sujo e poeirento também, se e sentia algo que não sei definir. Havia, sobretudo, uma sala do primeiro andar, que era a pior, uma divisão espaçosa que outrora deve ter sido muito alegre, mas quando lá estive, tudo, pintura, papel, era tão lúgubre. E a sala estava repleta de horror. Mal toquei a maçaneta pra abrir e senti logo os dentes batendo. Assim que entrei estive a ponto de desmaiar. Consegui me dominar, no entanto, e, encostado à parede, me perguntei o que poderia estar ali, que me fazia bater o coração e tremer as pernas como um homem que vai morrer. Atirado a um canto estava um monte de jornais em desordem, aos quais dei uma olhada. Eram jornais velhos, com três ou quatro anos, alguns meio esfarrapados, outros amarrotados, como se tivessem servido pra embrulhar alguma coisa. Revolvi os jornais e, sob tudo aquilo, encontrei um curioso desenho. Mostrarei a ti. Um desenho cuja visão bastante me impressionou. (MACHEN, 1986, p. 23-24).

Ao mostrar a Clarke um retrato da mulher, feito por um pintor que vivia na América do Sul, este percebe a semelhança da jovem com a criada que fora operada por Raymond. Dias mais tarde, Clarke envia a Villiers uma mensagem, pedindo-lhe que queime o retrato e esqueça tudo, pois se considera uma “espécie de viajante que olhou o fundo dum abismo e recuou aterrorizado”. Aquilo que sabe a respeito é “bastante estranho e horrível” e tem “profundeza e abismo ainda mais horrível, mais assustador que todos os contos de inverno narrados à lareira” (MACHEN, 1986, p. 27).

O capítulo cinco aborda uma onda de suicídios que ocorre na cidade. Todos os suicidas são cavalheiros ricos de Londres e tiveram algum tipo de relacionamento com uma certa Sra. Beaumont, recém-chegada da América. Ao investigar o paradeiro de Helen, Villiers descobre que ela e a Sra. Beaumont são a mesma pessoa e que, de algum modo, ela persuadia os homens a ações abomináveis, que os levavam à loucura e à morte. Ao longo da narrativa, é possível perceber que essas ações estão

ligadas a uma atividade sexual transgressora, à violação de leis humanas e naturais, da qual a figura arquetípica de Pã é símbolo.

Quando Villiers mostra ao amigo Austin um manuscrito onde estão relatadas “as distrações que senhora Beaumont oferecia a seus hóspedes de eleição” (MACHEN, 1986, p. 135), assegura que o homem que o escreveu conseguiu escapar vivo, porém não por muito tempo, uma vez que os médicos acham que deve ter tido um grande abalo. Como o teor do manuscrito não é revelado ao leitor, resta-lhe apenas supor o conteúdo a partir da reação de Austin:

Austin pegou o manuscrito, mas não o leu. Abrindo ao acaso, a vista caiu sobre uma palavra, o princípio de uma frase, e, com o coração saltando, os lábios brancos e a testa suada, atirou o papel ao chão.

— Pegue isto, Villiers, e não me fale mais disso. Raios!, homem. És de pedra? Diabos! Mesmo o medo e o horror à morte ou o pensamento dum homem que será enforcado, no momento em que ouve as sinetas tocando e fica esperando o ruído do patíbulo, nada é comparado a isso. Não quero ler, pois nunca mais conseguiria dormir. (MACHEN, 1986, p. 41).

Em “*The Plight of the Gothic Heroine*” (2010, p. 25), Réka Tóth enfatiza que a heroína gótica arquetípica tem como principal característica o desamparo e a impotência em seu confronto com os poderes institucionais representados por figuras masculinas. Helen Vaughan distancia-se desse modelo, pois é construída como uma mulher dominadora, uma *femme fatale*, que exerce fascínio e controle sobre os que a cercam e, principalmente, subjuga as personagens masculinas.

Segundo França,

A literatura de horror tem na mulher fatal um dos seus mais representativos *tópos*. Dotada de uma sexualidade incontrolável e irascível, essa personagem é construída frequentemente como o principal agente do medo. Ao contrário da donzela perseguida – frágil e preocupada com sua pureza –, a *femme fatale* representa um perigo exatamente por sua independência e determinação de realizar seus desejos sexuais. (FRANÇA, 2016, p. 57).

Se Mary representa um ideal de feminilidade baseado na obediência e na sujeição à autoridade patriarcal, com alguma proximidade da figura feminina usual na literatura gótica do Setecentos, Helen, dotada de uma sexualidade exacerbada, é o agente do medo. Ao transgredir as normas sociais de pudor e controle da sexualidade, ela se converte em ameaça à ordem.

Jeļena Semeņeca, em “*Demonized women in Arthur Machen’s creative writings*”, chama atenção para o fato de que Helen personifica o mal; é uma mulher

demonizada e sua presença no universo ficcional desafia os códigos da moral vitoriana e da sociedade patriarcal. Essa característica atende também à visão de Smith sobre a **internalização do mal** nos goticismos da segunda metade do século XIX.

Somente no último capítulo, intitulado “Fragmentos”, em que partes de um manuscrito escrito pelo Dr. Robert Matheson e de cartas trocadas entre Clarke e o Dr. Raymond são reveladas ao leitor, é possível verificar o terceiro fator que, segundo França (2016) e Smith (2007), constitui-se como um dos elementos essenciais ao gótico: a personagem monstruosa.

O relato de Matheson diz respeito ao que sucedera à Helen e que fora presenciado por Villiers e Clarke. Helen não se transforma em um monstro em particular, mas passa por uma metamorfose contínua, desfazendo-se e refazendo-se, mudando de gênero e convertendo-se em homem e besta, até a morte:

Se bem que atacado por uma náusea de revolta e quase sufocado pelo odor da corrupção, me mantive firme, privilegiado ou maldito, não sei, olhando o que ali estava, negro como tinta, e que se transformava perante meus olhos. Pele, carne, músculo e osso, e a firme estrutura do corpo humano, tudo o que, até então, considerara algo permanente como o diamante, começou a se fundir e dissolver. Sabia que agentes exteriores podiam assim devolver o corpo aos elementos, mas me recusaria a crer naquilo que via porque havia ali uma força interna que eu não conhecia e que ordenara a dissolução e a metamorfose. Ali se repetiu, em minha frente, todo o esforço que originou o homem. Vi a coisa vacilar de sexo a sexo, se dividir e se unificar de novo. Vi o corpo regredir às feras que o precederam, o que estava na coroa dos seres descer ao inframundo, ao abismo. Mas o princípio da vida, que cria o organismo, permanecia estável no meio das transformações da forma [...] Eu olhava sempre: logo nada mais restava além duma substância semelhante à gelatina. E depois a escala foi de novo percorrida, em sentido inverso... (neste ponto são ilegíveis algumas linhas do manuscrito)... instante vi uma forma obscura à minha frente, que não quero descrever. Mas o símbolo pode ser encontrado nalgumas estátuas antigas e naquelas pinturas que sobreviveram à lava, demasiado infames pra que eu fale mais sobre elas... **E a indizível aparência, homem e besta, retomou a forma humana.** Então a morte sobreveio. (MACHEN, 1986, p. 44-45, grifo nosso).

As mutações sofridas por Helen são associadas à figura mitológica de Pã, a um estágio primitivo de existência. Em *The Supernatural in Modern English Fiction* (1917, p. 139), Dorothy Scarborough aponta para a característica ctônica²

² Em mitologia, e particularmente na grega, o termo **ctônico** ou **ctônico** designa ou refere-se aos deuses ou espíritos do mundo subterrâneo, por oposição às divindades olímpicas. Por vezes são

da representação do mal em *O grande deus Pã*. Helen é, na realidade, filha de uma maléfica emanção do sagrado, conforme Raymond relata ao final:

O que eu disse que Mary veria, ela viu, mas me esqueci de que ninguém pode contemplar impunemente o que contemplou. E também esqueci de que uma vez que se abre a casa da vida ela fica acessível àquilo que não podemos nomear e a carne humana pode se tornar o véu do inexprimível. Brinquei com forças desconhecidas e conheces o resultado. Helen Vaughan fez bem em se atar à corda e morrer, por horrível que sua morte tenha sido. — Aquele rosto enegrecido, aquela metamorfose que se fundia sobre o leito e que, sob nossos olhos, passava de mulher a homem, de homem a besta, e de besta a algo ainda pior, tudo o que testemunhaste, nada me espanta. O que o médico viu já vi, muito antes. Porque compreendi minha obra logo no dia em que a criança nasceu. Ainda tinha cinco anos e eu já a vira mais de cem vezes, brincando com o companheiro que sabes quem é. Foi, pra mim, uma angústia indescritível e constante. Alguns anos mais tarde, sentindo que não suportaria mais aquilo, mandei Helen Vaughan a outro lugar. Já sabes o que assustou Trevor no bosque. O resto da história e tudo o que foi descoberto por teu amigo eu já sabia a minha própria custa, do primeiro ao último capítulo. E agora, Helen se reuniu a seus companheiros. (MACHEN, 1986, p. 50).

A carta de Raymond revela que a experiência abriu uma porta de comunicação entre mundos e Helen era o resultado do consórcio entre o deus Pã e Mary. Mesmo sem saber desse fato, Clarke o intuía, pois vira no rosto de Helen, no momento da sua morte, os olhos de Mary, a mirá-lo em agonia.

Há uma implicação religiosa no texto, pois a gênese de Helen pode ser interpretada como uma paródia da origem miraculosa de Cristo, produto da união entre um ser sobrenatural e uma mulher mortal, igualmente denominada Maria. Para os padrões vitorianos, essa sugestão soou como uma blasfêmia produzida por uma mente pervertida, gerando polêmica à época da publicação da novela.

Essa inversão paródica é, entretanto, explicada por Camara (2013, p. 72) segundo a leitura que Biles (2007) faz da face nefasta do sagrado em Bataille. Segundo Camara, o misticismo de Machen o leva a elaborar uma espécie de sagrado profano (*left-hand sacred*), que leva tanto ao êxtase quanto à impureza, se essa última característica for interpretada como oposta à pureza relacionada ao sagrado propriamente dito (*right-hand sacred*).

também denominados «telúricos». A palavra grega *χθών* é uma das várias que são usadas para «terra», e refere-se tipicamente ao interior do solo mais do que à superfície da terra ou a terra como território. Disponível em: <http://dicionarioportugues.org/pt/ctonico>. Acesso em: 08 dez. 2017.

Outro aspecto relevante na novela é o fato de a criatura monstruosa ser deslocada do seu *habitat* natural, ou seja, a floresta, para um cenário gótico urbano, uma vez que Londres assume o papel de *locus horribilis*. Villiers alude a esse fato em uma conversa com Austin:

É uma velha história, um mistério antigo recuperado em nossa época, com as ruas de Londres substituindo os antigos vinhedos e olivais. Sabemos o que acontecia a quem encontrasse o deus Pã. Os sábios acham que todo símbolo o é duma realidade e não do nada. E era, na verdade, um símbolo bem refinado, esse, sob o qual os antigos velavam as forças secretas e terríveis que se escondem no coração de todas as coisas, perante as quais a alma humana se desvanece e morre, enegrecida, como o corpo ficaria se atacado por correntes elétricas. Essas forças só podem ser nomeadas e concebidas através dum véu que para a maioria não mais é que uma fantasia poética e para alguns uma história contada por idiotas e loucos. Mas nós, tu e eu, conhecemos um pouco do terror que pode habitar os reinos secretos da vida, sob a aparência da carne. (MACHEN, 1986, p. 43).

A metamorfose sofrida por Helen e a própria concepção de Pã como uma personificação do mal supremo estão em consonância com a ótica decadentista e a teoria da degeneração, em voga no período em que a novela foi escrita.

A noção de degenerescência popularizou-se no final da era vitoriana com a publicação de *Degeneration* (1895), do médico e jornalista austríaco Max Nordau, para quem “o *fin-de-siècle* é caracterizado pelos estigmas da degenerescência que se instauram no campo artístico e literário, lugares de uma doença social decorrente das experiências modernas, capaz de produzir desordem física e mental, histeria e retrocesso moral” (SILVA, 2014, p. 4). A teoria da degeneração apresentava uma perspectiva pessimista para o futuro da civilização ocidental, pois atribuía ao progresso do século XIX um processo autodestrutivo. Assim, a metamorfose de Helen em *O grande deus Pã* sugere o resultado do processo degenerativo que tanto preocupava o homem vitoriano.

A perda de códigos morais, estéticos e sexuais associados à decadência *fin-de-siècle*, e o espectro da homossexualidade – como narcisista, sensualmente indulgente, antinatural e perversa – constituíram uma forma de desvio que sinalizou a erupção de padrões comportamentais mais conservadores. A manifestação mais invasiva e biológica da ameaça sexual foi percebida na forma de doenças venéreas: estima-se que a sífilis tenha atingido proporções epidêmicas na década de 1890. Embora fosse relacionada à imoralidade decertos grupos e comportamentos desviantes, a ameaça de doença venérea foi particularmente intensa como resultado de sua capacidade de cruzar fronteiras que separavam

a saudável e respeitável vida doméstica da classe média vitoriana dos mundos noturnos de corrupção moral e depravação sexual. (FRANÇA, J.; SILVA, D., 2015, p. 53)³.

Muito embora não se possa ignorar a leitura mais recorrente do papel da *femme fatale* na literatura dos séculos XIX e XX, ou seja, uma expressão estética do medo masculino ante os movimentos que advogavam uma mudança do papel social da mulher; é também possível apreender, no texto de Machen, um olhar crítico direcionado à moral vitoriana, um desvelar das suas entranhas, do paradoxo entre a aparência e a realidade. Conforme afirma LaGuardia, a literatura gótica

[...] procura traduzir, em uma ordem simbólica, preocupações contemporâneas ao seu tempo, sejam elas as ansiedades decorrentes de rápidas modificações nas estruturas sociais, políticas e culturais, ou reformulações da moral ligada à sexualidade e à experiência do corpo, preocupações pertinentes à sociedade oitocentista inglesa e de especial atenção para a mulher, cuja experiência se dava sob a égide do corpo, do sexo e da leitura cultural de que estes se revestem. (LAGUARDIA; COPATI, 2012, p.13).

As relações de Machen com o ocultismo sugerem que, na novela, Pã é concebido como a expressão de um poder ancestral e primordial que encarna o princípio arquetípico de tudo. Como Camille Paglia (1992) argumenta em *Personas sexuais*, o sexo e a natureza são duas forças pagãs, que pairam no âmbito dos instintos e não nos domínios da razão. Para Paglia, o sexo é **daimônico**⁴. Assim, para que a sociedade sobreviva, “há uma busca constante pela racionalidade apolínea em detrimento dos impulsos dionisíacos, que, por sua intensidade, seriam capazes de lançar o homem a um estado de caos e de barbárie” (FRANÇA; SILVA, 2015, p. 53). Esta é a razão para a morte de Helen Vaughn ao final da novela. No embate entre Apolo e Dionísio, o último necessita ser vencido em nome da ordem social.

³ “*In the loosening of moral, aesthetic and sexual codes associated with fin de siècle decadence, the spectre of homosexuality, as narcissistic, sensually indulgent and unnaturally perverse, constituted a form of deviance that signalled the irruption of regressive patterns of behaviour. A more pervasive, biological manifestation of the sexual threat was perceived in the form of venereal disease: syphilis was estimated to have reached epidemic proportions in the 1890s. Though linked to the immorality of certain identifiable groups and deviant behaviour, the threat of venereal disease was particularly intense as a result of its capacity to cross the boundaries that separated the healthy and respectable domestic life of the Victorian middle classes from the nocturnal worlds of moral corruption and sexual depravity.*” (BOTTING, 2014, p. 131).

⁴ *Daimon* significa divindade inferior à dos deuses do Olimpo, conforme enfatiza a autora (PAGLIA, 1992, p.15). A natureza ctônica da sexualidade viria a ser, mais tarde, **demonizada** pela Igreja.

Considerações finais

O jogo narrativo de exposição e ocultação em *O grande deus Pã* colabora para a crescente sensação de medo e horror que se materializam como o Sublime ao se tornarem fonte de prazer estético. Pode-se dizer que o grande mérito da novela reside na habilidade de Machen em transferir ao leitor a tarefa de concretizar o elemento causador do medo. Guiado pela intuição de que os leitores são capazes de imaginar coisas mais assustadoras do que aquelas que um autor poderia escrever, ele lhes concede a coautoria nesse processo.

Indubitavelmente, sua concepção das personagens femininas nessa novela necessita ser compreendida à luz do contexto sociocultural em que a obra foi produzida e da tradição gótica. Resta claro que Mary e Helen têm papéis contrastantes na economia da novela. A primeira espelha a mulher segundo um quadro social patriarcal: submissa, reificada, manipulada, sem poder sobre a própria existência. A segunda, concebida como uma *femme fatale*, porém dona de uma sexualidade andrógina, resultante de uma experiência científica malsucedida, representa a inversão desse quadro e, por isso mesmo, se constitui em uma ameaça ao *status quo*.

Em um cenário histórico no qual prevalecia uma total rejeição a qualquer tentativa de subversão dos valores que sustentavam o patriarcado, Machen dá a Helen um fim aceitável, mas, igualmente, proporciona ao leitor um retrato bastante contundente da dupla moral sexual vitoriana.

CARREIRA, S. de S. G. Representations of women in *The Great God Pan*, by Arthur Machen. *Itinerários*, Araraquara, n. 47, p. 53-66, jul./dez. 2018.

■ **ABSTRACT:** *This work aims to demonstrate the affiliation of the novella The Great God Pan, by Arthur Machen (1863-1947), to the gothic literature, emphasizing primordially the treatment given by the author to the female characters. The representations of women in this work refer to two distinct profiles of the Victorian woman: the submissive woman and the femme fatale. Interweaving elements such as paganism, occultism, and the supernatural, Machen creates a narrative in which the sense of fear and horror is constructed through a kind of game of exhibition and concealment, which has in the character Helen Vaughan the embodiment of evil, understood as a destabilizing force of the values of patriarchy.*

■ **KEYWORDS:** *Arthur Machen. Femme fatale. Gothic. The Great God Pan.*

REFERÊNCIAS

- BILES, J. **Ecce Monstrum**: Georges Bataille and the Sacrifice of Form. New York: Fordham University Press, 2007.
- BOTTING, F. **Gothic**. London, New York: Routledge, 2014.
- CAMARA, A. C. **Dark Matter**: British Weird Fiction and the Substance of Horror, 1880-1927. 240 p. Dissertation (Doctor in Philosophy) – University of California, Los Angeles, 2013. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/4ns5q1fv> Acesso em: 12 dez. 2017.
- CARREIRA, S. de S. G. Entre humanos e bestas: o insólito ficcional em *The Great God Pan* e *Shame*. **Ilha Desterro**, Florianópolis, v. 70, n. 1, p. 91-101, abr. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-80262017000100091&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 dez. 2017.
- FRANÇA, J. Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. In: **Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC**, v. 1. Campina Grande, PB: Realiza, p. 1-8, 2013
- _____. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: **XV ENCONTRO ABRALIC**, 19 a 23 de setembro de 2016, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2016. p. 2592-2502.
- FRANÇA, J.; SILVA, D. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. **Opiniões**, São Paulo, v. 5, n. 6/7, p. 51-66, 2015.
- FRANÇA, J.; SANTOS, A. P. A representação da heroína gótica em ‘Os porcos’, de Júlia Lopes de Almeida. **Trem de Letras**, v. 1, p. 1-11, 2016.
- HOGLE, J. E. **The Cambridge Companion to Gothic fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- JANCOVICH, M. **Horror**. London: B.T. Batsford, 1992.
- LAGUARDIA, A; COPATI, G. De mulheres, fantasmas e morte: dilemas no gótico pós-moderno de Margaret Atwood. **Pontos de interrogação**. v. 2, n. 1, p. 11-29, jan/jun. 2012.
- MACHEN, A. **O grande deus Pã**. Tradução de E. Leão Maia. Lisboa: Vega, 1986.
- _____. **The Great God Pan**. The Project Gutenberg EBook. [1894]. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/389/389-h/389-h.htm>. Acesso em: 20 jun. 2016.
- _____. The inmost light. In: _____. **The house of souls**. The Project Gutenberg EBook. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/25016/25016-h/25016-h.htm> Acesso em: 12 dez. 2017.

NORDAU, M. **Degeneration**. New York: D. Appleton & Company, 1895. Disponível em: <<https://ia800303.us.archive.org/26/items/degeneration1895nord/degeneration1895nord.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

PAGLIA, C. **Personas sexuais: arte e decadência, de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCARBOROUGH, D. **The Supernatural in Modern English Fiction**. New York; London: G. P. Putnam's Sons, 1917.

SEMENECA, J. Demonized women in Arthur Machen's creative writings. In: Proceedings of the 53rd international scientific conference of Daugavpils University, 2015, Daugavpils, **Proceedings...**Daugavpils: Daugavpils University, 2015, p. 1-7. Disponível em: <https://dukonference.lv/files/proceedings_of_conf/53konf/valodnieciba_literaturzinatne/Semeneca.pdf>. Acesso em: 8 dez. 2017.

SILVA, E. R. da. Monstruosidades, degenerescência e ansiedades modernas em *The Lair of the White Worm* (1911), de Bram Stoker. Anais do XV Encontro Estadual de História "1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado", 11 a 14 de agosto de 2014, Florianópolis, **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2014, p. 1-15. Disponível em: <http://www.encontro2014.sc.anpuh.org/resources/anais/31/1405130776_ARQUIVO_TEXTO-EvanderRuthieridaSilva-Monstruosidades,degenerescenciaseansiedadesmodernasemTheLairoftheWhiteWorm.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2017.

SMITH, A. **Gothic Literature**. Edinburg: Edinburgh University Press, 2007.

SNODGRASS, M. E. **Encyclopedia of Gothic Literature**. New York: Facts on file, 2005.

SPARKS, T. **The Doctor in the Victorian Novel: Family Practices**. London; New York: Routledge, 2016.

TÓTH, R. The Plight of the Gothic Heroine: Female Development and Relationships in Eighteenth Century Female Gothic Fiction. **Eger Journal of English Studies**. Vol. X. Eger: EKF Líceum Kiadó, 2010. p. 21-37. Disponível em: <http://anglisztika.ektf.hu/new/content/tudomany/ejes/ejesdokumentumok/2010/Toth_R_2010.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2017.

